BILA SENIMAN MELAWAN

Siasat Kesenian Tradisi Menghadapi Hegemoni Negara dan Ancaman Globalisasi

Dr. Murdianto, M.Si

INSTITUT AGAMA ISLAM SUNAN GIRI
PONOROGO

Dr. Murdianto, M.Si

BILA SENIMAN MELAWAN

Siasat Kesenian Tradisi Menghadapi Hegemoni Negara dan Ancaman Globalisasi

BILA SENIMAN MELAWAN:

Siasat Kesenian Tradisi Menghadapi Hegemoni Negara dan Ancaman Globalisasi

Copyright © Murdianto, 2019
Hak cipta dilindungi undang-undang
All right reserved

Penyunting: Saiful Mustofa
Layout: Akademia Pustaka
Desain cover: Diky M. Fauzi
viii+201 hlm: 14 x 20,3 cm
Cetakan Pertama, Maret 2019
ISBN: 978-602-6706-58-4

Diterbitkan oleh:
Akademia Pustaka
Perum. BMW Madani Kavling 16, Tulungagung
Telp: 081216178398
Email: redaksi.akademia.pustaka@gmail.com

Sanksi Pelanggaran Pasal 113
Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta

(1) Setiap Orang yang dengan tanpa hak melakukan pelanggaran hak ekonomi sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf i untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 1 (satu) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp.100.000.000,00 (seratus juta rupiah).

(2) Setiap Orang yang dengan tanpa hak dan/atau tanpa izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf c, huruf d, huruf f, dan/atau huruf h untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 3 (tiga) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp.500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

(3) Setiap Orang yang dengan tanpa hak dan/atau tanpa izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf a, huruf b, huruf e, dan/atau huruf g untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 4 (empat) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp.1.000.000.000,00 (satu miliar rupiah).

(4) Setiap Orang yang memenuhi unsur sebagaimana dimaksud pada ayat (3) yang dilakukan dalam bentuk pembajakan, dipidana dengan pidana penjara paling lama 10 (sepuluh) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp. 4.000.000.000,00 (empat miliar rupiah).

SEKAPUR SIRIH

Puji syukur kepada Allah Swt, karena rahmat-Nya tulisan dapat terselesaikan. Tulisan ini tentu tidak dapat diselesaikan dengan baik tanpa adanya dukungan dari banyak pihak. Tulisan ini pada awalnya adalah *catatan lapangan* yang terserak, yang dibuat saat penulis dan beberapa sahabat, melakukan perkawanan intens dengan para seniman di Ponorogo. Perkawanan yang disatukan oleh kegelisahan bersama untuk saling bertukar pikiran tentang masalah-masalah kebudayaan di Ponorogo. Kegiatan *dialog budaya* disebuah radio swasta, berlanjut dengan beberapa kali sarasehan dan rembug, pementasan serta kegiatan saling mengunjungi sepanjang tahun 2003-2009. Karena berupa catatan-catatan yang tereserak ada kalanya data-data kami bersangkut paut dengan pandangan subyektif penulis, yang barangkali bisa jadi harus dijernihkan kembali. Tulisan ini baru berkesempatan kami kumpulkan menjadi sebuah buku, sepuluh tahun berselang bersamaan dengan datangnya kesempatan untuk membaginya untuk publik.

Ucapan terimakasih kami tak lupa kami ucapkan kepada Mas Bisri Effendi, Mas Inung, Paring Waluyo Utomo yang telah memberikan kesempatan melalui kerja kebudayaan dari *Desantara Institute for Cultural Studies,* dari tahun 2003-2007, memungkinkan penulis dan

beberapa sahabat untuk terlibat dalam persahabatan intens dengan para seniman di Ponorogo dan juga kaum marginal di seluruh Nusantara, dalam berbagai kesempatan. Bersama sahabat Jamal Mustofa, Samsul Maarif, Ilham Mahmudi, Emi Nursusanti dan sahabat IRCaS Ponorogo yang merelakan waktu bersama penulis untuk melakukan pencatatan atas interaksi dengan para seniman di berbagai pelosok Ponorogo. Beberapa tulisan ini sesungguhnya adalah kolaborasi bersama, terutama dengan Paring Waluyo Utomo dan Jamal Mustofa.

Mbah *Warok* Bikan Gondowijono Plunturan, Mbah Toikromo Padas, Mbah Pamujo Kertosari, Imam Mahfud dan Marsudi Koring Singgahan, pak Purwanto Wringinanom, Mas Sodik Pristiwanto, dan segenap seniman para seniman tradisi Ponorogo, yang tanpa kerelaan mereka bertutur dalam *jagongan gayeng,* tentu tulisan ini tak mungkin dibuat.

Dukungan dan kesabaran Istri tercinta Nuurun Nahdiyyah Karunia Yuliastin, anak-anak saya Ahmad 'Ainun Zeva Zachary dan Avicenna Hilmi Muthahary, yang member motivasi penulis dengan pertanyaan "ayah kapan selesai sekolahnya?", dan dengan sabar rela untuk 'ditinggalkan' selama penulis menyelesaikan penulisan ini sekaligus menyelesaikan studi selama hampir 10 tahun.

Terkhusus sahabat Ngainun Naim, yang tanpanya buku ini tak akan ada di tangan para pembaca, terimakasih atas motivasi dan semangatnya untuk mendokumentasikan karya-karya yang terserak.

Pada akhirnya ucapan terkasih kami sampaikan kepada segenap kolega di INSURI Ponorogo, para aktivis muda NU di Ponorogo dan kota sekitarnya, sahabat Jaringan Islam Anti Diskriminasi (JIAD) Jawa Timur,

IKAPMII Ponorogo dan Yayasan Al Ittihad Ponorogo yang tidak dapat kami sebutkan satu persatu.

Pada akhirnya kami memohon maaf jika banyak kekurangan dari tulisan kami. Semoga tulisan ini bermanfaat bagi pembaca, khususnya para seniman dan pekerja kebudayaan serta masyarakat akademik di manapun berada.

Ponorogo, 20 Januari 2019

Penulis

DAFTAR ISI

SEKAPUR SIRIH.....iii
BAB I: BERSAHABAT & BERSIASAT BERSAMA KONCO SENIMAN TRADISI
A. Catatan dan Persahabatan dengan Para Seniman Tradisi.....8
B. Lanskap Teoritik.....14
BAB II: GLOBALISASI, HEGEMONI DAN SIASAT SENIMAN TRADISI
A. Modernisasi dan Globalisasi….....17
B. Hegemoni terhadap Seniman Tradisi….....22
C. Siasat sebagai Perlawanan…….....27
BAB III: SIASAT SENIMAN GAJAH-GAJAHAN
A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman Gajah-Gajahan.....37
B. Presepsi Diri dan Siasat Seniman Gajah-Gajahan: Stigma Negatif sampai Politik Lokal.....49
BAB IV: SIASAT SENIMAN JARANAN THIK SINGGAHAN
A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman Jaranan Thik Desa Singgahan.....63
B. Pentas Jaranan Thik: Antara Permainan dan Pertunjukan.....74
C. Seniman Jaranan Thik: Dari Kesenian ke Politik Lokal.....79
D. Siasat Melawan Klaim Autentisitas.....82
BAB V: SIASAT KOMUNITAS SENIMAN KELING GUNO JAYA
A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman Keling.....87
B. Persepsi Diri dan Siasat Seniman Keling.....92
BAB VI: SIASAT KOMUNITAS SENIMAN GONG GUMBENG WRINGINANOM
A. Potret Desa Wringin Anom.....105
B. Kehidupan, Relasi Sosial dan Persepsi Diri Seniman Gong Gumbeng.....109

BAB VII: RUWATAN MURWAKALA DAN SIASAT HIDUPNYA
A. Siasat Seni Ruwatan Murwa Kala.....144
BAB VIII: NEGARA DAN SIASAT SENIMAN REYOG PONOROGO
A. Beberapa Fakta: Reyog pada Masa Orde Lama sampai Era Otonomi Daerah.....150
B. Panggung Negara: Hegemoni Terhadap Reyog Ponorogo.....157
C. Reyog: Antara Komodifikasi dan Klaim Autentisitas.....161
BAB IX: DARI TAYUBAN KE SENI TAYUB
A. Mengintip Tayub: Sekadar Contoh dari Penelitian Amrih Widodo di Blora.....167
B. Tayuban dan Seni Tayub di Ponorogo.....173
BAB X: BILA SENIMAN MELAWAN
A. Berbagai Bentuk Siasat Seniman.....177
B. Perlawanan Terbuka.....179
C. Perlawanan Tertutup.....183
D. Epilog: Seniman dan Pelibatan Diri dalam Gerakan Sosial.....190
DAFTAR PUSTAKA.....195
TENTANG PENULIS.....199

BAB I
BERSAHABAT DAN BERSIASAT BERSAMA KONCO SENIMAN TRADISI

Globalisasi yang hampir tidak lain adalah proses hilangnya batas-batas geografis akibat perkembangan tekhnologi informasi, transportasi dan komunikasi. Namun tidak bisa dikatakan bahwa globalisasi adalah kebutuhan alamiah (*natural)* manusia, atau sebentuk keniscayaan yang tak dapat di tolak. Globalisasi bagaimanapun hanya akan menguntungkan mereka yang menguasai tiga pilar diatas. Dan dapat dipastikan akibat proses ini yang terjadi adalah proses hegemoni (peminggiran) individu, komunitas masyarakat atau bahkan suatu bangsa akibat mereka tidak menguasai pilar inti globalisasi. Sebuah keniscayaan, mereka yang dijauhi instrumen globalisasi akan mendapatkan kenyataan bahwa dirinya semakin berjarak dengan akses sosial ekonomi global. Dalam konteks seperti inilah segala bentuk hegemoni muncul.

Kebudayaan khususnya ekspresi kesenian dalam masyarakat tak luput mengalami hal serupa. Dan karena posisinya yang langsung berhadapan dengan publik, kesenian telah menyerahkan dirinya menjadi bagian dari pasar global.Masalahnya, bagaimana nasib kesenian lokal yang merupakan bagian tak terpisahkan eksistensi sistem produksi masyarakat lokal yang mengahadapi peminggiran

sistematis ini? Apalagi dalam kenyataannya pasar lebih memberi tempat pada ekspresi kesenian sesuai dengan arus besar (*mainstream)*. Dalam banyak fakta kesenian lokal dieleminasi dari unsur magis dan spiritual yang biasanya tak bisa dilepaskan dari ekspresi kesenian lokal. Dua deskripsi tentang perkembangan Reyog dan Tayub bisa menjadi contoh bagaimana proses hegemoni ini secara terus-menerus dilakukan oleh kelompok dominan, baik itu kekuatan pasar, negara dan kelompok-kelompok masyarakat lainnya.

Perkembangan globalisasi, seakan hanya memposisikan kesenian tradisional hanya tontonan akan masa lalu, dan bagian keindahan dunia timur eksotis sehingga layak dijual melalui industri pariwisata. Dunia yang penuh kenangan bagi kekuatan-kekuatan modal transnasional yang tidak lain adalah bentuk lain dari akumulasi modal hasil kolonialisme terhadap dunia timur. Program Visit Indonesia Year pada tahun 1991 adalah bukti bagaimana kesenian tradisional ditempatkan dalam etalase industri pariwisata, sembari diekslusi dari unsur-unsur yang melahirkannya. Bila ia tari adalah tari tanpa gerak jiwa penarinya, dan begitu pula yang lainnya

Perkembangan Reyog pada awal tahun 1980-an tepatnya pada tahun 1984 menjadi contoh betapa pasar hanya mau mengadopsi kesenian lokal, apabila Reyog dieleminasi dari unsur spiritual dan magisnya. Hal ini terjadi pada saat menjelang pementasan Reyog di panggung TMII, dimana panitia menginginkan penari *Jathil* diganti perempuan.[1] Penggantian *Jathil* dari laki-laki menjadi perempuan. Hal ini bukan saja untuk melayani kepentingan pasar namun juga

[1] Penjelasan ini sebagaimana diungkapkan oleh Sidik P pada wawancara pada tanggal 21 Mei 2007, Tokoh Seniman Reyog dari Mangkujayan, yang juga ada koReyografer yang sering di sewa dinas Pariwisata untuk melatih penari-penari muda.

merupakan bagian dari 'penertiban' terhadap unsur-unsur subversif terhadap agama, kekuasaan negara dan moralitas dari kesenian. Motivasi awalnya hanya karena unsur-unsur ini sesungguhnya memiliki kaitan dengan perkembangan historis, bahkan nilai-nilai yang telah lama oleh sebagian besar *konco* Reyog.[2]

Hal ini didasari oleh banyaknya desakan kalangan agamawan, terutama kalangan Islam modernis, menekan pemerintah untuk menghilangkan tradisi *gemblakan* dalam kesenian Reyog. Beberapa kiai terkemuka Pondok Modern Darussalam Gontor secara aktif menekan pemerintah agar menyelaraskan Reyog dengan versi ortodoksi keagamaan mereka dengan mengeliminasi tradisi *gemblakan* karena hal itu dianggap sebagai praktik homoseksual yang dikutuk oleh ajaran Islam. Sikap yang diambil pemerintah juga memperlihatkan suatu standar moral yang dihadirkan oleh modernisasi dan pembangunan masyarakat. Sistem pendidikan ikut andil dalam memasyarakatkan pandangan bahwa budaya *gemblakan* adalah budaya negatif dan ketinggalan zaman yang harus ditinggalkan dalam rangka modernisasi dan pembangunan. Akhirnya,

[2] Di Ponorogo terdapat banyak sekali versi tentang asal mula Reyog (Lihat Tim Penyusun, *Pedoman Dasar Kesenian* Reyog *dalam Pentas Budaya Bangsa* (Ponorogo: Pemda Tingkat II, 1993); Yang lebih banyak disebut adalah legenda tentang iring-iringan Prabu Kelana Sewandana dari Kerajaan Bantarangin, dipercaya situsnya berada di Kecamatan Kauman, yang sedang melamar Putri Kediri. Sekalipun legenda ini banyak dipercayai orang di Ponorogo, namun hampir setiap orang memiliki versinya sendiri-sendiri mengenai detail kisahnya. Bisri Effendi, seorang peneliti LIPI, menilai bahwa tidak ada satupun versi yang sungguh-sungguh bisa dirujuk sebagai sejarah awal Reyog (Lihat Bisri Effendi, "Reyog Ponorogo: Kesenian Rakyat dan Sentuhan Kekuasaan," dalam *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXIV, No. 2 [1998], 210); Peneliti lain, Ian D. Wilson, lebih mempercayai cerita tentang oposisi Ki Ageng Kutu Suryongalam sebagai sejarah asal-muasal Reyog Ponorogo daripada legenda Prabu Kelana Sewandana. Pilihan ini semata-mata karena yang terakhir lebih memperlihatkan karakter legenda atau dongeng daripada sungguh-sungguh sebagai sejarah (lihat Ian D. Wilson, "Reyog Ponorogo: Ritus Politik dan Homoseks Gaya Jawa," terj. M. Masyhur Abadi, dalam *Gerbang*, Vol. 05, No. 02 [Oktober-Desember 1999], 147.

sejak tahun 1983, pemerintah melarang pengambilan *gemblak* dan mendorong kelompok-kelompok Reyog untuk menggantikan *Jathilan* dari laki-laki ke perempuan.[3]

Walaupun dalam kehidupan kesenian di Ponorogo maupun secara nasional Reyog kini telah mendapatkan posisi terhormat, hal ini tidak terlepas dari proses seleksi dan eksklusi di sana-sini baik terhadap unsur-unsur *performance*, bahkan komunitas senimannya. Seniman Reyog pedesaan yang tidak memenuhi standar seleksi tersebut kini telah praktis tersingkir dalam kontestasi kesenian di pasar global, digantikan seniman profesional yang berasal dari sanggar-sanggar kesenian yang berorientasi ekonomi. Seniman tradisional dipedesaan telah dijauhkan dari akses terhadap sumberdaya kekuasaan politik dan ekonomi sekaligus.

Fakta ini menunjukkan betapa keperkasaan birokrasi di daerah dalam menaklukkan komunitas adat dan budaya yang berkembang di daerah dimana tradisi dan kebudayaan telah tumbuh dalam berbagai ekspresinya. Di Ponorogo misalnya; Dinas Pariwisata (Disparta) telah ikut dalam mengatur "tata letak" kesenian Reyog sedemiikan rupa, agar *konco-konco* Reyog dapat bersanding dengan kemauan politik penguasa setempat. Bahkan *konco-konco* Reyog dibuatkan "karantina emas" yang bernama Yayasan Reyog agar mereka tidak lagi menjadi barisan rakyat yang ceriwis terhadap kekuasaan. Padahal latar belakang munculnya Reyog syarat dengan napas dan gelora satirisme. Regulasi "tata letak" terhadap Reyog tampak sekali pada pembuatan

[3] Lihat Wilson, "Reyog Ponorogo," 151-153; Kebjakan ini sangat berkebalikan dengan kebijakan sebelumnya, tahun 1978. Pada tahun ini, Kasi III Departemen P dan K Kabupaten Tingkat II Ponorogo mengeluarkan surat edaran No. 644/ II.04.19/J-78 tanggal 1-7-1978 tentang larangan tarian kuda kepang dimainkan oleh anak perempuan. Dinyatakan bahwa hal itu adalah tabu. (Hartono, 1980: 18).

standarisasi pertunjukkan Reyog (populer disebut *buku kuning*) yang dibuat oleh pemda setempat. Politik identitas tunggal itulah kata akhir yang tepat untuk menggambarkan maksud-maksud dari negara ini. Standarisasi ini mengikat seluruh seniman Reyog yang ada di Ponorogo, sebab siapa pun tidak boleh tampil dalam setiap pertunjukkan Reyog dalam festival Reyog nasional. Ironisnya standariasai itu hanya mengacu pada pertimbangan-pertimbangan estetika, bukan filosofi Reyog itu sendiri. Akhirnya bisa dimaklumi saat Reyog menjadi salah satu kesenian yang menjadi aset pariwisata nasional, para seniman pedesaan bisa saja tidak dapat menikmati 'berkah ekonomi' karena mereka berada di luar standar kesenian yang diterima pasar atau publik sesuai konstruksi negara.

Tayub punya cerita serupa sebagaimana ditunjukkan oleh Amrih Widodo dalam tulisan "*The Stages of the State: Arts of the People and Rites of Hegemonization*," yang merupakan hasil dari penelitiannya di Blora pada pertengahan tahun 1990-an. Ia mengulas secara jelas tentang bagaimana Tayub mengalami situasi sama mirip Reyog di Ponorogo. Prosedur penertiban oleh kekuatan negara, dan secara perlahan-lahan oleh kekuatan modal besar yang menguasai pasar kesenian bukanlah kisah aneh dalam proses modernisasi Indonesia yang terkesan sangat fobia terhadap berbagai kesenian rakyat. Kompleksitas ini seringkali muncul dari fantasi elit atas moralitas, terutama yang terkait dengan perilaku seksual, dalam kesenian-kesenian rakyat. Fobia ini kemudian melahirkan berbagai politik kebudayaan yang berusaha untuk melakukan "penertiban," "penataran," dan "pembinaan" terhadap kesenian rakyat agar sesuai dengan standar moral kalangan elit. Salah satu studi tentang intervensi negara terhadap kesenian rakyat dengan bungkus pelestarian

dan pembinaan adalah studi Amrih Widodo tentang Tayub Blora.[4] Amrih Widodo menemukan fakta itu di Blora Jawa Tengah, dimana Tayub telah menjadi bagian dari kehidupan berkeseniannya. Di Blora, ada modus operandi yang sama mengenai campur tangan pemerintah daerah setempat terhadap komunitas Tayub. Di daerah tersebut di atas, pemerintah daerah melalui Disparta membuat surat kelayakan tampil (*advise*) bagi para *Sindir* atau *Waranggono*. Bagi *Waranggono*/*Ledek* yang tidak melalui *fit* and *properties* yang dibuat pemerintah lokal maka kepatutannya untuk tampil di publik sangat dipertanyakan. Bahkan kebijakan yang terlalu intervensionis ini juga memasuki substansi Tayub. Pemerintah lokal telah sedemikian hegemonik untuk memoles tampilan tampilan tari yang disuguhkan oleh *Waranggono*. Kalau dulu kita jumpai, Tayub(an) sebagai kesenian rakyat yang bersifat erotis (namun tidak identik dengan pornoaksi) sebagai bentuk perlawanan terhadap tradisi keraton yang feodal, kini Tayub "bertekuk lutut" terhadap keraton yang berwajah pemerintah lokal. Dalam faktanya semua diorientasikan untuk dapat memasuki pasar pariwisata sebagai bagian tak terpisahkan dari globalisasi.

Nasib "malang" juga menimpa Gandrung di Banyuwangi. Intervensi birokrasi setempat tidak saja soal pengaturan secara normatif, bahkan telah memasuki *gendhing-gendhing* tradisi yang muatan besarnya adalah sajian paket wisata yang secara rutin dipertontonkan di Wisata Budaya Kemiren, yaitu sebuah cagar budaya yang diresmikan pada awal tahuan 90-an. Gandrung lantas dikemas menjadi kesenian yang sangat atraktif dan instan, dengan menampilkan penari muda belia, waktu pentas

[4] Lihat Amrih widodo, "The Stages of the State: Arts of the People and Rites of Hegemonization," dalam *Rima*, No. 29, 1&2 Winter & Summer (1995).

dipersingkat, dan garapan tari dari koReyografer yang hanya dikemas untuk gebyar guna mendukung estetika kepantasan dalam pandangan birokrasi maka dalam wajah barunya ini Gandrung lantas mengalami kegersangan dalam merepresentasikan makna lokal. Motivasinya tidak lebih serupa dengan kepentingan pasar pariwisata yang tidak memberikan ruang bagi atribut kesenian yang secara historis telah menjadi bagian dari kehidupan kesenian tersebut. [5]

Mungkin ada banyak deretan fakta-fakta lain yang mampu mewakili beberapa fakta yang disajikan di atas. Namun yang menjadi catatan penting atas tragedi di atas: *pertama*, negara memandang bahwa kebudayaan, khususnya kesenian dan adat adalah *resource* yang dapat diabadikan untuk kepentingan pasar pariwisata (*tourism)* yang memang menjadi bagian tak terpisahkan dari kehidupan global. Karenanya negara mengklasifikasikan keduanya dalam Dinas/Kantor Pariwisata yang sejak awal menjadikan kesenian dan komunitas kesenian tidak lain harus mau hidup sebagaimana selera pasar. Akibat dasar pijakan ini maka selamanya kebudayaan tidak pernah dianggap sebagai habitat rakyat untuk mendefinisikan dirinya sendiri. Sebaliknya, kebudayaan dikomodifikasi untuk kepentingan modal lewat paket-paket pariwisata. Jika menyangkut pariwisata, maka estetika adalah bahasa tunggalnya. *Kedua*; negara yang dimulai dari Orde Baru memiliki trauma atas bebasnya rakyat dalam mendefinisikan kebudayaan khususnya kesenian sebab diasumsikan akan menjadi mimpi buruk kekuasaan. Oleh karenanya ada alasan bagi negara untuk memangkas sekecil apa pun protes-protes melaui kesenian sebagaimana terjadi

[5] Jurnal Srinthil, *Penari Gandrung dan Gerak Sosial Banyuwangi,* Jakarta: Desantara, 2007, vol 12, 9-39

di era Orde Lama. Subversif, pembangkang, dan perusak ketertiban adalah bahasa-bahasa standar yang biasa dipakai oleh negara (baca: penguasa) dalam memandang fenomena di atas. Manifestasi dari pola yang kedua ini, "kesenian" boleh hidup tapi dalam ruang kesemu-semuan, semuanya harus dalam binaan negara.

Fakta ini datang bersama gelombang modernisasi dan globalisasi, dimana pasar kesenian telah didominasi budaya populer dan kebudayaan barat, yang secara keseluruhan semakin menempatkan posisi seniman tradisional tersingkir dan disingkirkan dalam pentas kehidupan kehidupan kebudayaan modern. Hanya mereka yang mampu takluk di bawah kekuatan globalisasi dengan menyesuaikan semua atributnya dengan selera pasar global. Mereka yang masih mengakrabi kesenian tradisional kemudian dianggap *udik, kuno, ndeso,* dan sederet lekatan lain yang intinya berupa mengeksluksi kehidupan kesenian tradisional dan para senimannya dalam kontestasi dan kompetisi kehidupan global. Namun hal ini tidaklah diterima tanpa *reserve* dari para seniman tradisional, dalam menghadapi fakta-fakta ini mereka ternyata mengembangkan siasat-siasat kreatif untuk menghadapi proses hegemoni ini, setidaknya untuk bertahan hidup.

A. Catatan dan Persahabatan dengan Para Seniman Tradisi

Melihat komunitas seniman sebagai subkultur yang melawan terhadap budaya dominan merupakan konsen utama dalam penelitian ini. Sebagaimana yang telah disinggung di atas, subkultur merupakan kelompok orang-orang yang memiliki nilai-nilai dan norma-norma yang berbeda dengan kelompok mayoritas. Berdasarkan norma dan nilai tersebut, mereka memberikan peta makna (*map of meaning*) terhadap para anggotanya untuk

memahami dunianya. Dengan kata lain, terdapat berbagai pemaknaan baru yang memungkinkan mereka bisa memahami dunianya. Dalam hubungannya dengan kultur dominan, subkultur merupakan "ruang" perlawanan untuk melakukan tawar-menawar terhadap kultur dominan tersebut. Catatan ini berfokus pada dua rumusan masalah utama yakni: *Pertama,* bagaimana pola-pola resistensi dan siasat untuk memepertahankan diri dan komunitas seniman oleh gempuran kultur dominan yang tergambar dalam kehidupan antarsesama seniman tradisi? *Kedua,* bagaimana pola-pola perlawanan resistensi dan siasat untuk menawar tekanan hegemoni oleh kultur dominan terhadap diri dan komunitas seniman tradisional yang tergambar dalam presepsi atas statusnya sebagai seniman tradisi?

Kedua rumusan masalah tersebut akan diletakkan dalam bingkai tradisi perkembangan kesenian yang telah mendarah daging dalam diri masyarakat Ponorogo untuk melihat titik persambungan dan retakan antara komunitas seniman tradisional Ponorogo sebagai sebuah subkultur tersendiri saat ini dengan tradisi perkembangan kesenian di Ponorogo pada masa-masa sebelumnya.

Proses penulisan ini dibatasi pada beberapa konteks penting yakni: *pertama,* kehidupan antarsesama seniman tradisi sebagaimana dirumusan masalah dibatasi pada dari kehidupan keseharian, kehidupan berkesenian, relasinya dengan sesama seniman dan hubungannya dengan kelompok-kelompok dominan. Sementara presepsi seniman tradisi dibatasi untuk membahas pandangan seniman tradisi yang sering dilekatkan terhadapnya, misalnya dalam kaitan dengan keberadaan minuman keras, unsur-unsur mistik, hura-hura dan sebagainya.

Kedua, buku ini ditulis bersamaan dengan proses persahabatan intens dengan berbagai kalangan seniman dan beberapa pihak lain terutama mulai tahun 2005 sampai awal 2009. *Ketiga*, pertemanan peneliti merentang utamanya pada empat komunitas seniman yang tergabung dalam paguyuban kesenian tradisional Ponorogo, yang kesemuanya merupakan kesenian di luar Reyog. Komunitas ini tentu tidak seberuntung dengan seniman Reyog yang sudah menjadi identitas daerah. Keempat kesenian ini dibagi menjadi dua bagian besar. *Pertama,* komunitas seniman yang memiliki jumlah yang masih banyak, yakni kesenian Gajah-Gajahan dan Jaranan Thik. Dari dua jenis kesenian ini diambil dua komunitas yakni paguyuban kesenian Gajah-Gajahan Anggoro Sakti Kertosari dan Hesti Taruno Kradenan, komunitas kesenian Jaranan Thik Turonggo Sakti dari Singgahan Pulung. *Kedua,* komunitas seniman yang hanya 'satu-satunya' dan hampir punah di daerah Ponorogo: Gong Gumbeng di Desa Wringinanom, Kecamatan Sambit dan kesenian Keling Guno Joyo dari Mojo, Singgahan, Pulung. Namun peneliti juga berdiskusi dengan beberapa tokoh seniman Reyog yang senior seperti Kasni Gunopati, juga para pelaku pemerhati kesenian lainnya di Ponorogo. Khusus catatan tentang Gong Gumbeng, dibuat bersama dengan Paring Waluyo Utomo yang saat itu secara intens bergaul dengan komunitas ini.

Catatan ini secara umum ingin melihat kehidupan seniman tradisional Ponorogo sebagai subkultur yang melawan proses hegemoni oleh kekuatan-kekuatan dominan. Oleh karena itu, maka tujuan dalam penelitian terbagi ke dalam tiga hal, sesuai dengan fokus masalah di atas. *Pertama*, penelitian ini bertujuan untuk memahami pola kehidupan seniman sebagai sebuah komunitas. Di sini diungkap kehidupan sehari-hari komunitas seniman

tradisional di Ponorogo, mulai dari kehidupan sosial-ekonominya, kehidupan berkesenian, relasinya dengan sesama seniman dan hubungannya dengan kelompok-kelompok dominan (yang memiliki akses terbesar terhadap sumber-sumber kekuasaan). *Kedua*, untuk memahami bagaimana seniman tradisional memaknai identitas dirinya sebagai seniman, termasuk perilaku-perilaku yang sering dilekatkan terhadapnya, misalnya dalam kaitan dengan keberadaan minuman keras, unsur-unsur mistik, hura-hura dan sebagainya. Dan *ketiga*, untuk memahami berbagai pola taktik dan siasat yang dilakukan oleh seniman dalam rangka melawan, menyiasati atau menawar berbagai berbagai bentuk peminggiran, dan berbagai stigma yang dilekatkan dan tekanan kekuatan dominan untuk melakukan hegemoni terhadap diri dan komunitasnya.

Penelitian ini lahir dalam suatu konteks dimana pembangunan sejak awal telah menempatkan seniman tradisi sekadar obyek dan komoditi pariwisata, dan berbagai konsep keilmuan dan moral menyingkirkan komunitas seniman tradisi sebagai komunitas yang irrasional dan mistis maka penulis berharap bisa membuka ruang dialog awal untuk memikirkan ulang kesadaran, sikap dan perilaku kita terhadap komunitas ini.

Selain itu, hadirnya buku ini juga diharapkan memberikan kontribusi positif kepada beberapa pihak, antara lain: *pertama,* penelitian ini memberi bahan masukan yang berguna sebagai pertimbangan dalam pengambilan kebijakan-kebijakan publik agar tidak terperosok ke dalam proses hegemoni terus-menerus terhadap rakyatnya, bukannya menjadi pelindung dari deru global yang terus menyingkirkannya. Kebijakan yang

tidak sekadar menjadikan seniman sebagai alat pemuas keserakahan industri pariwisata (*tourism*) yang tidak lain adalah kultur anak pinak dari kolonialisme, namun justru sebaliknya mampu memberdayakan baik secara sosial dan ekonomi komunitas seniman. *Kedua,* bagi kalangan organisasi masyarakat terutama yang bergerak dalam *social development* maupun advokasi masyarakat, penelitian ini menyediakan bahan yang berguna sebagai pertimbangan dalam menyusun program-program pendampingan dan pemberdayaan ekonomi dan sosial berbasis komunitas seniman tradisional. Kesalahan dalam melihat persoalan seniman tradisional akan membawa pada *treatment* yang salah sehingga hasilnya justru peminggiran yang berkepanjangan atas komunitas sosial pinggiran ini.

Ketiga, bagi dunia akademis, penelitian ini akan menambah pengetahuan, terutama dalam isu-isu sosial kebudayaan. *Keempat,* bagi para seniman tradisi, sebagian bagian dari membangun optimisme dalam berkesenian tradisi, suatu upaya yang tak mudah dalam kehidupan kontemporer yang mengandaikan logika modernitas dalam segenap kehidupan

Penelitian tentang resistensi kelompok subordinat merupakan minat baru dalam penelitian sosial, terutama dalam *cultural studies.* Penelitian tentang pola-pola resistensi mencoba melawan diskursus keilmuan modern yang sering menempatkan kelompok subordinat sebagai korban yang tidak mampu memberikan reaksi balik atas tekanan kekuatan dominan. Adalah James C. Scott, yang mecoba melakukan penelitian terhadap pola-pola resistensi yang dikembangkan petani kecil dan buruh tani terhadap tekanan tuan tanah dan para majikan di Sedaka Johor Malaysia, yang kemudian diterbitkan dalam buku

Weapon of the Weak: Everyday Form of Peasant Resistance, yang telah diterjemahkan dalam edisi Indonesia.

Penelitian lain yang dibaca penulis adalah penelitian Zainul Hamdi terhadap pola resistensi yang dikembangkan kelompok waria di Ponorogo terhadap politik seksual dominan. Penelitian yang terdokumentasi dalam sebuah laporan penelitian *Resistensi Manusia 'Ambang Pintu': Siasat Waria Ponorogo terhadap Politik Heteronormativitas*. Penelitian ini dilakukan pada pertengahan tahun 2005.

Penelitian khusus terkait perlawanan kaum seniman tradisi terhadap proses politik hegemoni, sampai sejauh ini belum penulis temukan. Oleh karena itu penulis berminat menjadikan penelitian tentang resistensi seniman tradisi ini sebagai pilihan kajian yang lebih mendalam.

Untuk menyatukan persepsi tentang masalah utama yang diangkat dalam penelitian ini maka penting untuk membatasi pengertian beberapa istilah kunci di sini. Paling tidak, ada tiga istilah kunci yang perlu diklarifikasi yakni *Siasat, Seniman Tradisi, Hegemoni*: *Pertama, Istilah Siasat* mengacu pada tindakan atau sikap perlawanan atau negosiasi yang dilakukan oleh kelompok yang tersubordinasi terhadap tatanan sosial yang dikonstruksi oleh kelompok dominan. *Kedua, Seniman Tradisi*, kelompok sosial yang menjadikan kesenian tradisional yang diwariskan secara turun temurun sebagai ekspresi kebudayaan yang tidak terpisahkan dari kehidupan sehari-harinya. *Ketiga***,** *Hegemoni*, adalah proses penguasaan dimana kelas dominan berupaya untuk menguasai cara pikir kelas tertindas dengan cara mengombinasikan kekuatan dan tentunya persetujuan sadar, sehingga pada akhirnya kelas tertindas tidak potensial menjadi kekuatan yang melawan. Namun yang harus di catat bahwa hegemoni

ini tidak stabil sebagaimana. Dalam kondisi instabilitas inilah di mungkinkan munculnya *counter hegemoni*. Dan dalam konteks inilah kelas tertindas, yang di pelopori intelektual organiknya harus melakukan *perang posisi* (*war of possision*) untuk mendapatkan daya tawar di hadapkan kekuatan hegemonik.

B. Lanskap Teoritik

Tulisan ini sesungguhnya berawal dari pertemuan penulis dengan gagasan *Cultural Studies.* Penulis membaca tulisan Chris Barker, yang memulai pertanyaan menarik untuk memulai pembicaraan tentang Studi Budaya dengan cara sangat menghentak. Gagasannya untuk menggeser pertanyaan yang lazim dalam studi kebudayaan modern dengan pertanyaan 'apa definisi kebudayaan' digeser secara radikal oleh Barker menjadi 'atas kepentingan apa definsi itu di buat, bagaimana ia digunakan, dan sebagai apa seorang mendefiniskan kebudayaan.' Penggeseran pertanyaan oleh Barker ini di landasi oleh 'kerisihannya' melihat ilmuwan borjuis Inggris, Mattew Arnorld (1960: 6), yang mendefinisikan kebudayaan sebagai milik segelintir kelompok yang mampu menghasilkan 'sesuatu yang terbaik yang pernah dipikirkan tentang dunia.'

Definisi semacam ini, kemudian menjadi pandangan umum dari diksi (pilihan kata) 'terbaik' oleh Arnold ini, tentu tidak didapatkan begitu saja. Karena 'yang terbaik', 'setengah baik' dan 'cukup baik' atau 'buruk' adalah soal penilaian dan seleksi. Penilaian seseorang tentu terkait dari mana dan dalam posisi apa ia memandang sesuatu. Dan dalam menseleksi sesuatu untuk menghasilkan tingkat 'terbaik' pasti dilakukan dengan menggunakan kaidah, dan disiplin ketat dalam pelaksanaannya. Dalam konteks inilah, maka di dapatkan kesimpulan bahwa, soal definisi tidak

lain adalah upaya eksklusi (pemilahan), sebuah kenyataan yang berada di luar definisi itu.

Dalam konteks definisi Arnold, 'bahwa kebudayaan adalah sesuatu yang terbaik yang pernah dipikirkan manusia', maka pertanyaan yang selanjutnya bisa di ajukan adalah: bagaimana posisi dari sesuatu yang di 'cap' kurang dan tidak baik? Apakah dengan demikian 'sesuatu yang di nilai sebuah kelompok dominan sebagai 'tidak baik', berarti tidak bisa mendapatkan status sebagai kebudayaan.

Maka sebuah keniscayaan untuk memulai pendekatan *cultural studies* adalah dengan menggeser pertanyaan: "*dari soal definisi kebudayaan beralih menuju alasan, kepentingan pendefinisikan kebudayaan*"**.** Dari soal arti-substansi, menuju relasi antara arti dengan hal-hal lain, semisal kepentingan, sentimen, cengkeraman kekuasaan terhadap definisi dan seterusnya.

Dalam *Cultural Studies,* kajian budaya diletakkan dalam berperspektif historis dan antropologis. Sisi 'sehari-hari dan biasa-biasa saja' dari kebudayaan yang tidak lain merupakan hasil praktik-praktik bersama yang bermakna. Ketiganya di pertemukan dalam empati untuk menempatkan kelas pekerja sebagian pijakan melahirkan ekspresi kebudayan yang demokratis, dan membuka jalan lahirnya 'revolusi jangka panjang'.

Tulisan ini berupaya mengungkap upaya yang tak terstruktur dari kelas marginal, dalam hal ini para seniman tradisi yang sedang melakukan *perang posisi* (*war of possision*) untuk mendapatkan daya tawar di hadapkan kekuatan hegemonik, bisa jadi berupa kekuatan negara atau arus besar pasar global. Kekuatan hegemonik dalam kebudayaan di masa kini dimana negara menjadi agen kekuatan kapitalistik, misalnya akan berusaha melakukan

penundukan terhadap kekuatan rakyat, termasuk kesenian rakyat, dengan dengan berusaha mencangkokkan 'keliaran-keliaran' mereka, yang jika tidak dikendalikan di kemudian hari berpontensi menjadi kekuatan perlawanan yang merepotkan.

BAB II
GLOBALISASI, HEGEMONI DAN SIASAT SENIMAN TRADISI

A. Modernisasi dan Globalisasi

Globalisasi menurut Robretson (1982) sebagaimana dikutip oleh Barker mengacu pada penyempitan dunia secara intensif dan peningkatan kesadaran kita atas dunia yaitu semakin meningkatnya koneksi (hubungan) global, baik antarmanusia, budaya, modal dan seluruh aspek kehidupan manusia akibat pengaruh teknologi, komunikasi dan informasi. Dalam kondisi demikian, globalisasi bukanlah satu fase tetap namun selalu berkelanjutan. Oleh karena itu globalisasi sendiri mengalami perkembangan terus-menerus.[1]

Globalisasi adalah situasi dimana pergerakan budaya, informasi, barang, manusia dan jaringan luar biasa cepatnya akibat semakin majunya moda transportasi, teknologi informasi dan komunikasi. Akibatnya suatu komunitas masyarakat yang secara cepat menguasai pilar-pilar globalisasi ini akan mudah mendominasi yang lain. Dalam kenyataannya perkembangan global ini kemudian mendorong lahirnya situasi sosial dimana berbagai manusia dengan berbagai pandangan hidup dan agama

[1] Chris Barker, *Cultural Studies Teori dan Praktik,* Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004 hal 112

serta keyakinan berada dalam ruang sosial tertentu.[2]

Yang terjadi bukan sekadar interaksi antarmanusia semata. Namun lebih dari itu adalah interaksi gagasan dan nilai. Hanya yang patut dicermati kemudian nilai-nilai yang dominan dan mampu seringkali muncul dalam ruang imajinasi publik (misalnya lewat media massa) tentu akan lebih menguasai. Tentunya soal-soal yang semacam inilah yang kemudian memancing resistensi kelompok sosial atau komunitas kebudayaan yang semakin tergusur akibat dominasi sebuah pandangan tersebut. Dalam konteks demikian ini tentunya akan terjadi diferensiasi secara horizontal, dalam arti akan lahir lapisan-lapisan budaya yang plural dalam masyarakat.[3]

Dalam mencermati fenomena gagalnya membangun interaksi budaya yang beragam ini, agaknya sangat tepat kalau kita menengok apa yang pernah diilustrasikan dengan eksotik dalam analogi *Mith of The Thousand-Headed Ogre* (mitos raksasa berkepala seribu).[4] Dalam skriptum tersebut diceritakan, kebudayaan mirip seperti raksasa berkepala seribu, dimana antara kepala yang satu dengan kepala-kepala yang lain saling berebut superioritas, yang justru melukai organ-organ tubuh lain raksasa itu sendiri. Keragaman agama dan budaya adalah kepala-kepala raksasa yang saling menikam dan menghabisi.

Emanuel Subangun dalam artikelnya *Tiga Tafsir Makna Globalisasi* (2006) berusaha melihat bagaimana perkembangan (tahap) globalisasi, dan melihat posisi negara-bangsa (*nation state)* dalam proses globalisasi.

[2] Robert C Hilton, *Globalization and The Nation State,* MacMillan Press: 1998 hal. 24

[3] Sebagaimana sinyalemen Ignatius Bambang Sugiharto, bahwa globalisasi modernitas salah satunya akan mengakibatkan tribalisasi kehidupan masyarakat. Bambang Sugiharto, *Postmodernisme,* Yogyakarta: Kanisius, 1999, hal 12.

[4] Sebuah mitos Yunani kuno.

Globalisasi adalah proses dan kesadaran yang menegaskan bahwa gerak di bumi ini tidak lagi hanya akan terbagi dalam gerak *sentrifugal* dan *sentripetal*, tetapi sepenuhnya gerak dalam tali-temali atau *pendulum*, bahkan sampai dengan dunia yang maya sekalipun. Sifat dan arah geraklah yang menentukan globalisasi itu. Sehingga untuk mengerti konsep globalisasi perlu dijelaskan dalam beberapa aspek dan penjelasan. Aspek informasi adalah yang paling jelas menunjukkan semua itu, lalu dalam sektor finansial, dan akhirnya pada dunia hiburan dalam "*culture industry*", yang menempati kedudukan pokok dalam isi hidup manusia sekarang ini.

Karena itu, sebagai akibat gerak yang menyebar dan menusuk itu, terjadi proses lain dalam kesadaran, tingkah laku dan daya pikir seluruh manusia, akhirnya membentuk satu lingkaran *universum* yang disebut globalisasi itu pada putaran (fase) berikutnya. Saat Jean Petterson Coen, di awal abad XVII berlayar dari Amsterdam, masuk Batavia dan hilir mudik antara Ambon dan Jawa sekadar untuk mencari rempah, apakah zaman itu bukan sudah era globalisasi? Atau ketika Jepang tahun 1942 datang ke Nusantara dan memperkosa wanita Indonesia dalam program *jugun ianfu* serta kaum lelaki diperah dalam *romusha*, apakah zaman ini bukan zaman global juga? Umumnya dikatakan bahwa sampai tahun 1940-an itu dunia kita masih berada dalam pola-pola hubungan internasional, kolonialisme, imperialisme atau persaingan geo politik. Penggerak utama adalah gagasan bangsa, sedang negara dan alat negara adalah alat pukul bangsa satu terhadap bangsa lain, sehingga pikiran besar bukan globalisasi, tapi PBB dan hukum internasional. Inilah globalisasi pada fase awalnya.[5]

[5] Emanuel Subangung

Sifat dominan kebangsaan itulah yang sedikit demi sedikit digerogoti oleh para pedagang, industralis, bankir dan kaum spekulan, sehingga pada tahun 1950-an dan 1960-an muncul banyak perusahaan raksasa, yang mulai merentang antarbangsa, dalam otonomi gerak yang berbeda dengan VOC, EIC dimasa kolonialisme dan imperalisme awal. Dari "bangsa" yang bersifat nilai bersama, ke arah "perusahaan" yang ditopang oleh kebutuhan memperanakkan uang. Dari sinilah kemudian muncul apa yang disebut sebagai "sistem dunia". Keadaan ini ditandai dengan lalu lintas "uang" yang tidak mengenal kebangsaan, sedang percaturan "kekuasaan" masih harus dibantu oleh negara kebangsaan. Uang sekarang bukan lagi semata alat tukar atau alat simpan, tetapi semakin dijauhkan dari faktor masyarakat, dan semakin dikerucutkan dalam hubungan produksi saja. Kekuatan sebuah mata uang dalam "*world system*" ditentukan oleh tingkat produktivitas sistem produksi setiap negara bangsa. Artinya ada proses pergerakan nilai 'uang' dari makna sosio-kultural ke arah teknis-ekonomis semata. Uang itu menjadi kenyataan universal, dan kekuasaan negeri dirantai rapat dengan negara dan bangsa yang sibuk dengan budaya, ideologi atau agama. Dalam posisi ini negara bangsa semakin teregulasi oleh kekuatan-kekuatan ekonomi politik global. Negara harus tunduk patuh terhadap selera rezim politik ekonomi global

Ketika kekuasaan (politik) negara semakin tunduk pada kekuasaan (uang) perusahaan, bersama dengan itu lahir *affluent society*, dan buruh lenyap diganti dengan pemegang saham. Maka demi terjaminnya gerak yang mulus dari sejarah tersebut temuan teknologi semakin terkait dengan pemanfaatnya. Hal ini kemudian mendapat watak baru pada kecepatan siklus perkembangan, yang lalu pada

akhirnya mengubah setiap bentuk komunikasi menjadi lalu lintas informasi. Ketika informasi menjadi bentuk, isi, tujuan dan sarana, setiap bentuk aktivitas manusia—mulai yang paling pribadi sampai yang paling politis—pada titik seperti itulah "globe" itu bukan sekadar sebuah planet dalam sistem tata surya, tetapi sudah menjadi jaringan informasi dengan seluruh akibatnya. Globalisasi adalah proses dimana waktu dan ruang menjadi *real thing* untuk semua orang di sembarang tempat dan waktu. Dan hal ini lalu berakibat pada tingkat kecepatan perubahan dan watak dasar sumber daya. Harus disadari dengan baik bahwa secara struktural, "globalisasi" sejak zaman Coen mencari rempah-rempah sampai dengan Hubert Neiss merantai kita dengan *Letter of Intent* IMF, sepenuhnya tidak ada perubahan yang berarti karena posisi negeri kita sepenuhnya tetap tersubordinasi, yang hanya merupakan perpanjangan dan perluasan pasar dari negara-negara pusat.

Posisi negara dalam meregulasi kesenian, misalnya, yang memposisikan sekadar sebagai bagian dari pariwisata (*tourisme)* dengan segala kebijakan yang dikembangkannya, tidak bisa dilepaskan dari trend perkembangan globalisasi. Negara berusaha mem-*bonsai* ekspresi kebudayaan terutama kesenian tradisional dan ritual agar sesuai dengan norma-norma globalisasi modernitas adalah bentuk faktual dari konsep *negara yang serba diatur* oleh kekuatan globalisasi yakni kapitalisme transnasional. Dunia ketiga tetap dianggap sebagai dunia yang eksotis, koloni yang indah, dan pusat penyaluran kehendak kuasa kekuatan-kekuatan global baik dalam arti ekonomi, politik, budaya bahkan ilmu pengetahuan.

B. Hegemoni terhadap Seniman Tradisi

Antonio Gramsci dalam bukunya *Quaderni* atau *Notebooks from Prison*, menyampaikan sebuah teori yang dapat memotret bagaimana relasi kekuatan dominan melakukan penguasaan dan penundukan yang oleh Gramsci disebut sebagai hegemoni. Proses hegemoni terjadi apabila cara hidup, cara berpikir dan pandangan pemikiran masyarakat bawah terutama kaum proletar telah meniru dan menerima cara berpikir dan gaya hidup dari kelompok elite yang mendominasi dan berupaya mengeksploitasi mereka.[6]

Hegemoni merupakan suatu kemenangan yang diperoleh melalui 'konsensus' daripada sebuah penindasan suatu kelas sosial terhadap yang lain. Ini dicapai melalui berbagai macam cara, misalnya melalui lenbaga-lembaga masyarakat yang menentukan secara langsung dan tidak langsung kecenderungan afektif maupun kognitif masyarakat. Dengan demikian, orang 'digiring' untuk melakukan praktik sosial maupun penilaian terhadap problematika sosial sesuai kerangka yang ditentukan oleh kelas yang berkuasa. Selain itu menurut Gramsci penguasaan ideologis semacam ini haruslah didasari oleh akar-akar ekonomis yang cukup kuat.u[7] Pandangan yang khas marxian semacam ini menjelaskan bahwa walaupun hegemoni merupakan area politis, haruslah sebuah kekuasaan yang hegemonik memiliki kekuatan ekonomis pula sehingga menjadi faktor penentu apakan hegemoni yang dilakukannya dapat berhasil.

[6] Joseph V.Femia, *Gramsci's Polical Thought: Hegemoni, Conciousness and The Revolutionary Process*, Oxford: Clarendon Press, 1981, hal 24; Heru Hendarto, " Mengenal Konsep Hegemoni Gramsci" dalam *Diskursus Kemanusiaan dan Kemasyarakatan,* Yogyakarta: Kanisius, 1993, hal 74)

[7] Joseph V.Femia, *ibid* hal 24

Gramsci memandang hegemoni sebagai 'kontrol moral' dalam masyarakat modern dimana kelas proletar dikendalikan melalui sebuah 'perjanjian sukarela' (*consent)* dengan kelas dominan. Perjanjian sukarela ini ditempuh melalui berbagai cara, *pertama*, individu menyesuaikan diri dengan kelas dominan karena takut akan konsekuensi-konsekuensi bila tidak menyesuaikannya. Di sini konformitas/kesepakatan ditempuh melalui penekanan dan sanksi-sanksi yang menakutkan. *Kedua*, individu menyesuaikan diri dengan kelas dominan karena dibiasakan atau 'terbiasa' mengikuti tujuan-tujuan tertentu dengan cara-cara tertentu pula. Dalam hal ini cara memeroleh kesepakatan tidaklah bisa dideteksi secara pasti, karena orang biasanya akan mengikuti tingkah laku tertentu yang umum dilakukan dan jarang menolak. *Ketiga*, konsensus muncul diawali tuntutan-tuntutan hasil konformitas 'yang lebih benar', selanjutnya kelompok dominan melakukan upaya sistematis agar tuntutannya diikuti oleh masyarakat.[8]

Hegemoni dalam pengertian Gramsci, merupakan upaya kelas dominan untuk menguasai cara pikir mereka dengan cara mengombinasikan kekuatan dan tentunya persetujuan sadar, atau hasil konsensus. Konsensus ini dibangun melalui lembaga-lembaga masyarakat yang menentukan langsung atau tidak langsung struktur kognisi dan afeksi masyarakat. Namun yang harus dicatat bahwa Gramsci menganggap bahwa hegemoni ini tidak stabil. Dalam kondisi instabilitas inilah di mungkinkan munculnya *counter* hegemoni. Dan dalam konteks inilah kelas tertindas, yang dipelopori intelektual organiknya harus melakukan perang posisi (*war of possision*) untuk mendapatkan daya tawar (di)-hadap(k)an kekuatan hegemonik. Kekuatan hegemonik dalam kebudayaan di masa kini dimana negara

[8] Heru Hendarto,*Ibid*, hal 81

menjadi agen kekuatan kapitalistik, misalnya akan berusaha melakukan penundukan terhadap kekuatan rakyat, dengan berusaha mencangkokkan 'keliaran-keliaran' mereka yang di kemudian hari berpontensi menjadi kekuatan perlawanan.

Penjelasan yang lebih mendetail yang memungkinkan hegemoni kekuasaan beroperasi di wilayah kebudayaan oleh kekuatan globalisasi (*state* dan *market*), sebagaimana digambarkan Michael Foucault dalam *Discipline and Punish* (1977). Sebagaimana dikutip Barker menggambarkan kebudayaan adalah ruang relasi kuasa bagi manusia untuk mengatur dirinya sendiri dengan menciptakan beragam klaim kebenaran guna mendapatkan kekuasaan. Hal ini sangat ditentukan oleh proses pendisiplinan, penghukuman, praktik pemisahan dan juga ditentukan oleh siapa yang dapat bicara (*author)* dan dalam posisi apa. Dalam manifestasinya ruang relasi kuasa itu termanifestasikan dalam bentuk-bentuk hubungan negosiasi, oposisi, dialektika, maupun representasi. Sedangkan instrumenasi yang biasa dipakai untuk merebut dan mendefinisikan ruang itu biasanya menggunakan agama, pengetahuan, modal, dan negara (lewat regulasi dan kekerasan). Keempat media untuk merebut dan mendefinisikan ruang kebudayaan termasuk aturan, berbagi etika dan prinsip moralitas beroperasi mendisiplinkan berbagai bentuk dan detail-detail dari kesenian tradisi dan perilaku para senimannya. [9]

Dalam konteks inilah dapat dilihat bagaimana proses pengendalian dan pendisiplinan kesenian dan seniman tradisi beroperasi secara sistematik, yang pada gilirannya bertujuan menempatkan kesenian sebagai instrumen kekuasaan. Kekuasaan yang melayani rezim penguasa globalisasi. Subyek yang sudah tertundukkan dalam

[9] Chris Barker, *Cultural Studies Teori dan Praktik,* Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004 hal 81

cengkeraman kekuasaan tentu akan menjadi *marginalized* —terhegemoni-dengan sendirinya, karena ia tercerabut dari akar-akar yang membangunnya.

Praktik hegemoni terhadap seniman tradisi, dijelaskan Robins sebagaimana dikutip Barker dalam *Cultural Studies* menyebutnya dengan proses homogenisasi (penyeragaman) budaya. Teori ini berusaha memberikan penjelasan bagaimana kehidupan tradisi-tradisi lokal dalam kehidupan global. Globalisasi budaya menurut teori ini tidak lain adalah homogenisasi. Teori ini menyatakan bahwa globalisasi kapitalisme menimbulkan hilangnya keragamanan budaya. Hilangnya keragamana budaya ini diakibatkan oleh proses imperialisme budaya dimana budaya dominan akan tersebar bersama globalisasi informasi, media massa, dan pada saat yang sama ekspresi-ekspresi yang lebih lokal dan lemah akan perlahan-lahan terhapus dari peta kebudayaan dunia. Hal ini terjadi karena dominasi suatu budaya atas kebudayaan lain. Agen prinsipil dari kebudayaan ini adalah kekuatan transnasional. Robins melanjutkan, karena mem-proyeksikan dirinya sebagai transhistoris dan transnasional, sebagai kekuatan modernisasi dan modernitas yang transeden dan bersifat universal maka kapitalisme global pada kenyataannya terkait dengan pembaratan atau sering disebut sebagai '*westernisasi'*-ekspor komoditas, nilai, prioritas dan cara hidup barat.[10]

Semakin tunggal dan homogennya selera musik pada masyarakat kita pada musik populer (seperti *rock, pop, blues, R n B)* dan lain sebagainya, tidak dapat dipisahkan dari peran industri rekaman transnasional seperti Sony

[10] Robins. K. (1991) *Tradition and Translation*: *National Culture in its Global Context* dalam *J Corner and S Harvey* (eds) *Enterprise and Haritage: Cross-currents National Culture*. London: Routledge hal 25 (lihat juga dalam Chris Barker, *ibid* hal 25

Music, Universal Music, dan juga jaringan industri televisi internasional seperti MTV, Star TV dan lain sebagainya. Hal ini berkonsekuensi pada semakin menyempit dan mengecilnya apresiasi masyarakat Indonesia, terhadap ekspresi musik lokal. Betapa musik gamelan, tinggal menjadi ornamen komunitas kecil dalam masyarakat yang terpinggir, atau dipasang dalam menara gading perguruan tinggi seni musik, atau menjadi obyek pariwisata di situs-situs kebudayaan lama seperti kraton. Begitu juga dengan selera makan, cara berpakaian, ekpresi kesenian segala yang berbau lokal akan perlahan lahan lenyap. Para seniman tradisi yang hidup dan berekspresi dengan kesenian lokal akan mengalami genosida terhadap ekspresi kesenian mereka, dan secara tidak langsung terhadap akses mereka terhadap sumber kekusaan, ekonomi dan politik sebagaimana mereka dapatkan dalam kehidupan mereka sebelumnya.

Kekuatan dan nilai budaya lokal hanya akan bertahan bila mampu melakukan negosiasi dengan budaya dominan. Sebagaimana yang disebut Barker sebagai proses *Hibriditas*. Bahwa globalisasi, bukanlah aliran satu arah dari Barat menuju ke penjuru dunia, namun yang lokal pun bisa bergerak mengglobal. Ekspresi kesenian lokalpun mampu berdialog dengan ekspresi kesenian global, bercampur menjadi satu perkawinan; *hibrid*. Kemampuan melakukan hibriditas bagi seniman tradisi akan memberi ruang bagi budaya dan komunitas seniman lokal untuk melakukan resistensi sekaligus negosiasi dengan budaya dominan. Inilah fase terbaru globalisasi dimana terjadinya proses: '*yang tidak berlangsung satu arah-dimana suatu proses perkembangan tidak setara antara kekuatan-kekuatan' namun 'adalah kesaling-tergantungan dunia dimana tidak*

ada lagi liyan (the others).[11]

Musik campursari adalah salah satu fakta hibriditas, yang mampu dikreasi oleh seniman tradisi pioner campursari seperti Manthous, Anjar Any, Didi Kempot, Cak Diqin, dimana musik gamelan mampu mendunia—setidaknya menasional—berdialog dengan musik dangdut atau pop yang lebih berwarna global. Ini fase mutakhir dari globaliasi, bahwa globalisasi moderitas juga menyediakan kemungkinan bagi seniman tradisi untuk keluar dari hegemoni yang dialaminya, yang muncul dalam bentuk siasat dan tindakan resistensi.[12]

C. Siasat sebagai Perlawanan

Dalam konteks kultural saat ini yang didominasi oleh norma-norma modern dan rasional, jelaslah bahwa seniman tradisional dengan segala tata nilai yang diyakininya merupakan komunitas subordinat. Mereka merupakan kelompok sosial yang termarginalisasi berdasarkan nilai-nilai yang dihayati yang sering bertentangan dengan norma-norma modernitas dan cara mereka menampilkan perilaku berkeseniannya yang banyak dicap dengan stigma yang negatif. Hegemoni ini sebagai sanksi sosial yang mereka terima karena nilai yang diyakini dan perilaku berkeseniannya yang sering bertentangan dengan norma-norma modernitas

Mempertimbangkan ini semua, maka adalah layak di sini untuk mendisukusikan pandangan-pandangan tentang perlawanan kelompok subordinat. Tentu saja, salah satu tokoh yang sangat menonjol di sini adalah James C. Scott. Melalui beberapa tulisannya, dia melakukan elaborasi yang

[11] Chris Barker, *Cultural Studies Teori dan Praktik,* Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004 hal 119

[12] Chris Barker, *ibid*

cukup kritis atas praktik-praktik perlawanan kelompok marginal.

Scott menggambarkan praktik perlawanan kelompok subordinat ibarat oposisi seorang editor surat kabar yang bekerja di bawah sensor yang ketat dari atasannya. Posisinya yang lemah membuat dia harus berlaku sedemikian rupa sehingga ia tetap bisa menyampaikan pesan yang dikehendakinya tanpa terlihat menantang aturan yang berlaku. Ini membutuhkan satu semangat eksperimental dan kapasitas untuk menguji dan mengeksploitasi semua celah, ambiguitas, ketenangan, dan perilaku yang ada. Ini berarti harus mempertimbangkan berbagai ukuran yang digunakan oleh pemegang otoritas tentang hal yang dibolehkan dan yang dilarang.[13]

Secara umum, teknik-teknik perlawanan atau resistensi yang biasa dipraktikkan oleh kelompok ini terbagi menjadi dua: menyamarkan pesan (*message*) dan menyamarkan penyampai pesan (*messenger*). Seorang budak bisa saja melontarkan suatu ungkapan yang "tidak enak didengar" kepada majikannya, tapi sang majikan tidak bisa memberi sanksi karena ungkapan tersebut memiliki makna yang ambigu. Atau, budak tersebut bisa melakukan ancaman terhadap sang majikan, tapi dia menyembunyikan identitas. Bisa juga, baik pesan maupun penyampai pesan berada dalam penyamaran, seperti seorang petani melakukan penghinaan secara terselubung kepada seorang yang memiliki posisi terhormat di pesta-pesta hajatan. Jika dalam kasus tertentu, perilaku ini dilakukan secara terbuka, maka sesungguhnya ini merupakan sebuah konfrontas atau bahkan pemberontakan. Harus diingat di sini bahwa

[13] James C Scott, 'Deconstructing Equality versus Difference' in M. Hirsch and Fox Keller (eds) *Conflict in Feminism,* London and New York: Routledge:1990, hal 138-139

praktik perlawanan seperti ini sangat tergantung pada kelincahan, kecanggihan menyerap kode-kode makna yang dapat dimanipulasi. Praktik-praktik perlawanan tersembunyi ini hanya dibatasi oleh kapasitas imajinatif kelompok subordinat itu sendiri. Dalam arti bahwa derajat penyamaran ini akan semakin muncul ke permukaan jika situasi politis sangat mengancam dan sangat kacau. [14]

Secara detail, ada tiga bentuk umum perlawanan tersembunyi, yaitu anonimitas (*anonymity*), penghalusan ungkapan (*euphemism*), dan menggerutu (*grumbling*). Tiga bentuk inilah yang biasa digunakan oleh kelompok subordinat dalam melawan kelompok dominan [15]

Bentuk pertama ibarat orang yang menembak musuh dari persembunyian. Memang, kalangan suordinat seringkali menyembunyikan suara hatinya yang sesungguhnya karena takut terhadap pembalasan kelompok yang memegang kekuasaan. Akan tetapi, adalah mungkin bagi mereka untuk bersuara sambil menyembunyikan dirinya. Kelompok subordinat memiliki teknik yang beragam untuk menyembunyikan identitas diri sambil pada saat yang sama menyuarakan kritisisme dan serangan. Teknik-teknik yang biasa dilakukan adalah gosip, menyerang melalui dukun, rumor, kejahatan tersembunyi, surat kaleng, dsb.

Jika anonimitas pelaku seringkali mendapatkan balasan terutama jika ia dilakukan terlalu agresif sehingga mudah untuk ditemukan, dan karenanya ini akan mengakibatkan kekalahan telak di kelompok subordinat, maka masih tersedia bentuk perlawanan lain, yaitu penghalusan kata (termasuk di sini adalah plesetan). Jika

[14] Ahmad Zainul Hamdi hal

[15] James C Scott, *Weapon of the Weak: Everyday Form of Peasant Resistance*. New Haven and London: Yale University Press, 1985 hal 140-156

yang pertama yang disamarkan adalah *messenger*-nya, maka yang kedua ini yang disamarkan adalah *message*-nya. Jika anonimitas bisa berupa perlawanan vulgar maka eufemisme merepresentasikan "kehalusan" bahasa.

Bentuk ketiga perlawanan kelompok subordinat adalah *gerundel*-an (*grumbling*). Kita semua terbiasa dengan *gerundel*-an sebagai bentuk dari komplain terselubung. Seringkali, tujuan di balik *gerundel*-an adalah untuk mengomunikasikan ketidakpuasan tanpa harus melakukannya secara terbuka dan spesifik. Ia mungkin sangat jelas bagi pendengarnya jika dilihat dalam satu konteks tertentu, namun melalui *gerundel*-an, pelaku menghindari suatu insiden dan jika ditekan, ia bisa mengingkari tujuan *gerundel*-annya.

Satu lagi karya yang harus disebut di sini tentang bentuk resistensi kelompok subordinat, yaitu *Resistance Through Rituals*. Buku ini merupakan studi tentang bentuk-bentuk resistensi budaya anak muda dalam melawan kultur yang diintrodusir secara agresif oleh kapitalisme, yang ditulis oleh Hall dan Jefferson (1976). Sebagaimana yang dinyatakan oleh Hall (1996) sendiri, salah satu kekuatan buku tersebut terletak pada konsepnya tentang resistensi yang bukan sebagai suatu kualitas atau tindakan yang pasti, tapi selalu bersifat relasional dan konjungtural. Resistensi bukanlah suatu pemikiran yang bersifat tunggal dan universal, suatu aktivitas yang mendefinisikan diri sekali untuk selamanya, tapi ia dikonstitusikan oleh waktu, tempat dan relasional sosial tertentu.[16]

Menurut Bennett (1998), resistensi merupakan relasi defensif terhadap kekuatan budaya dominan. Resistensi merupakan upaya pertahanan yang diolah oleh kekuatan-

[16] Chris Barker, *Cultural Studies Teori dan Praktik,* Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004 hal 333 dan 360

kekuatan sosial subordinat di dalam situasi dimana bentuk-bentuk kekuatan budaya yang berasal dari sumber-sumber di luar kelompok subordinat mendesaknya. Jadi, resistensi merupakan isu yang lahir dari relasi antara kultur kelompok kuat dan kelompok lemah di mana kultur dominan berusaha untuk memaksakan dirinya terhadap kultur subordinat dari luar. Jadi, resistensi karenanya selalu muncul dari kelompok kedua. [17]

Menurut Best (1997), resistensi tidak selalu mengambil tempat di luar kultur dominan yang ditantangnya. Sebagaimana yang ditunjukkan dalam karya Hall di atas bahwa kultur anak muda, misalnya, tersebut bukanlah sebuah wilayah resistensi alternatif yang terpisah dari budaya kapitalisme, tapi sebuah ruang negosiasi untuk menyiasati kultur kapitalisme dominan. Sebagaimana yang dinyatakan Hall bahwa konsep resistensi lebih dipahami sebagai '*challenge to and negotiation of the dominan order which could not be assimilated to the traditional categories of revolutionary class struggle*'.[18]

Senada dengan Hall di atas maka Scott tidak sepakat dengan beberapa ahli yang menolak praktik perlawanan kaum subordinat sebagai perlawanan yang sesungguhnya. Bagi kalangan yang menolak, sebuah tindakan perlawanan bisa dianggap sungguh-sungguh sebagai perlawanan jika memenuhi beberapa persyaratan: (a) organik, sistematik, dan kooperatif, (b) memiliki prinsip dan tidak mementingkan diri sendiri, (c) berkonsekuensi revolusioner, dan (d) memiliki gagasan yang bermaksud meniadakan basis-basis dominasi. Berdasarkan beberapa kriteria di atas, perlawanan kaum marginal yang hampir

[17] T Bennett, *Culture: A Reformer's Science*. St. Leonard, NSW: Allen & Unwin, 1998. hal 171

[18] Chris Barker, *Ibid* hal. 360

pasti tidak memenuhi persyaratan tersebut ditolak oleh kalangan ini.[19]

Scott menolak pandangan ini karena sekalipun perlawanan kaum marginal tidak terkordinasi, namun ia dikompensasi dengan kelenturan dan ketahanan diri. Justru inilah kekuatannya. Bentuk-bentuk perlawanan ini memang tidak memenangkan pertempuran, namun mereka terus maju untuk menghabiskan tenaga lawan. Tujuan utamanya memang tidak langsung menjatuhkan atau mengubah sistem dominatif, melainkan untuk bertahan hidup di dalam sistem tersebut. Upaya-upaya mereka yang terus menerus untuk menggerogotri mungkin tidak membawa hasil yang memuaskan, tapi bisa jadi mereka bisa mengurangi eksploitasi, mereorganisasi batas-batas dominasi, mengubah arah kebijakan, atau bisa jadi juga merobohkan sistem tersebut. Inilah jangkauan dari berbagai kemungkinannya.[20]

Karena itu, maka Scott mendefinisikan resistensi (kelas) sebagai,

> *...any act(s) by member(s) of subordiante class that is or are intended either to mitigate or deny claims (for example, rents, taxes, prestige) made on that class by superordinate classes (for example, landlords, large farmers, the state) or to advance its own claims (for example, work, land, charity, respect) vis-à-vis those superordinate classes.*[21]

Definisi Scott di atas diproduksi dalam konteks perlawanan kelas petani kecil sebagai kelas subordinat

[19] James C Scott, 1985, *Ibid* hal. 292)

[20] James C Scott, *Ibid.*, hal. 301-302.

[21] ...segala tindakan yang dilakukan oleh anggta kelompok subordinat yang bertujuan untuk mengurangi atau menolak klaim (misalnya, sewa, pajak, prestise) yang dibuat oleh kelompok atas (misalnya, tuan tanah, petani besar, negara) atau untuk menyodorkan klaimnya sendiri (misalnya, kerja, tanah, bantuan, penghornatan) berhadapan dengan kelas atas tersebut (James C Scott, *Ibid.*, hal., 290)

dalam menghadapi tuan tanah atau petani besar yang diuntungkan oleh kebijakan pembangunan negara. Dalam konteks budaya secara umum, jenis resistensi ini lebih bermakna sebagai siasat atau taktik dalam menghadapi kultur dominan. Sebagaimana yang dinyatakan oleh Michael de Carteau (1984) bahwa resistensi merupakan permainan kreatif dan adaptif yang tetap berada di dalam kultur dominan. De Carteau membuat pembedaan antara strategi kelompok kuat dan taktik atau siasat resistensi kelompok marginal. Strategi adalah cara yang digunakan oleh kelompok dominan untuk membatasi ruang bagi diri mereka secara terpisah dari kelompok yang ada di luarnya sehingga ia menjadi subyek yang menentukan. Sementara,

> *A tactic is a calculated action determined by the absence of proper locus. No delimitation of an exteriority, then, provides it with the condition necessary for autonomy.The space of a tactic is the space of the other. Thus it must play on and within terrain imposed on it and organized by the law of foreign power.... It does not, therefore, have the options of planning a general strategy and viewing the adversary as a whole within a distinc visible, and objectifiable, space,. It operates in isolated action, blow by blow. It adventage of opportunities and depent on them, being without any base where it could stockpile its winnings, build up its own position, and plan raids.*[22]

[22] Siasat adalah suatu tindakan kalkulasi karena tidak adanya ruang. Oleh karena tidak ada ruang baginya, maka tidak ada kondisi yang memungkinkan untuk membangun otonomi. Ruang sebuah siasat adalah ruang kelompok lain. Karenanya, ia harus bermain di dalam wilayah yang dipaksakan padanya dan yang diatur oleh kekuatan di luar dirinya.... Oleh karena itu, suatu siasat tidak memiliki rencana starategis dan melihat lawan secara keseluruhan dalam ruang yang sangat jelas. Ia beroperasi dalam tindakan-tindakan isolatif, bagian demi bagian. Dia memanfaatkan setiap kesempatan dan itu tergantung pada kesempatan yang ada, di mana saja jika dimungkinkan, ia akan membangun posisinya sendiri dan melakukan serbuan. Lihat Mitchel de Carteau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press: 1984, hal 36-7.

Jadi, tindakan resistensi tidak dipahami sebagai tindakan oposisional atas kultur dominan yang berada di luar. Tapi, ia adalah siasat untuk melawan dan melakukan negosiasi yang dimainkan di dalam kultur dominan itu sendiri.

Seniman tradisional yang dalam konstruksi sosial dianggap sebagai makhluk lain, merupakan representasi dari kelompok subordinat ini. Mereka adalah kelompok *subaltern* atau *subterranean*, yaitu manusia 'lain' yang tidak dianggap sebagai subyek yang berhak mendefinisikan dan menetukan dirinya sendiri. Ke-apa-annya adalah yang ditentukan oleh kelompok dominan. Dalam relasinya dengan kultur dominan, kultur seniman tradisional dapat disebut sebagai sub-kultur, yaitu kultur yang berbeda dari dan menentang terhadap kultur *mainstream* atau dominan.

Subkultur dapat dipandang sebagai sebuah ruang bagi kultur subordinat untuk menegosiasikan posisinya atau untuk mendapatkan ruang bagi dirinya. Jadi subkultur merupakan 'ruang' resistensi terhadap kelompok dominan yang lebih besar yang merasa diri sebagai normal.

Resistensi dimungkinkan karena dominasi dan hegemoni tidak pernah bisa total. Sebagaimana yang dinyatakan Butler (1990) bahwa regulasi praktik-praktik identifikasi '*is never complete*'. Salah satu siasat yang menjadi bentuk resistensi adalah *bricolage*. Konsep *bricolage* merujuk pada '*the reordering and recontextualization of objects to communicate fresh meanings*'.[23] Yaitu, melakukan resignifikasi terhadap obyek-obyek yang telah memiliki makna simbolis tertentu

[23] Menata ulang dan merekontekstualisasi obyek untuk dikomunikasikan dengan makna yang baru. J Clarke, "Style" dalam S. Hall dan T. Jefferson (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson: 1976, hal 177.

dalam sebuah konteks baru dan makna yang baru pula.

Contoh yang paling jelas tentang *bricolage* ini adalah penerimaan istilah "*queer*" oleh kalangan gay. Para aktivis hak asasi gay mulai menyebut diri mereka dengan sikap menentang (*deviant*). Mereka tidak mau lagi disebut gay, melainkan *queer nation* (bangsa aneh) atau *queer* saja. Istilah *queer* pada mulanya diberikan oleh kalangan yang anti gay dari kalangan heteroseksual untuk menghina para homoseksual, tapi sebagai sikap menantang, mereka malah mengadopsi nama itu. Istilah *queer* direartikulasi dan diresignifikasi untuk menghilangkan rasa sakit yang ditimbulkan dari nada ejekan yang ada dalam istilah tersebut dan kemudian dijadikan sebagai ekspresi resistensi.[24]

Dari seluruh uraian di atas dapat dikatakan bahwa tindakan resistensi yang dilakukan kelompok subordinat dalam melawan kultur dominan yang dipaksakan terhadapnya bersifat fleksibel. Sebagai suatu siasat yang dimainkan didalam ruang kultur dominan, maka bentuk resistensi tergantung pada kesempatan yang memungkinkan. Oleh karena itu, maka resistensi bisa menjelma dalam berbagai cara, bahkan dalam hal-hal yang secara sepintas tampak sebagai bentuk kompromi. Subkultur seniman tradisional dengan berbagai ekspresinya dapat dipandang sebagai bentuk perlawanan terhadap kultur budaya populer dan modern dominan yang tidak memberi ruang ekspresi tradisi yang sarat nilai spiritual dan seringkali dianggap irrasional yang di hayati oleh sebagian besar pengikutnya.

Penelitian tentang resistensi kelompok sub-ordinat merupakan minat baru dalam penelitian sosial, terutama

[24] Chris Barker, *Ibid.,* hal. 247

dalam *cultural studies.* Penelitian tentang pola-pola resistensi mencoba melawan diskursus keilmuan modern yang sering menempatkan kelompok subordinat sebagai korban yang tidak mampu memberikan reaksi balik atas tekanan kekuatan dominan. Adalah James C. Scott, yang mecoba melakukan penelitian terhadap pola-pola resistensi yang dikembangkan petani kecil dan buruh tani terhadap tekanan tuan tanah dan para majikan di Sedaka Johor Malaysia, yang kemudian diterbitkan dalam buku *Weapon of the Weak: Everyday Form of Peasant Resistance,* yang telah diterjemahkan dalam edisi Indonesia.

Penelitian lain yang pernah dibaca penulis adalah penelitian Zainul Hamdi terhadap pola resistensi yang dikembangkan kelompok waria di Ponorogo terhadap politik seksual dominant. Penelitian yang terdokumentasi dalam sebuah laporan penelitian *Resistensi Manusia 'Ambang Pintu': Siasat Waria Ponorogo terhadap Politik Heteronormativitas*. Penelitian ini dilakukan pada pertengahan tahun 2005. Penelitian khusus terkait perlawanan kaum seniman tradisi terhadap proses politik hegemoni, sampai sejauh ini penulis belum menemukan penelitian khusus yang mengeksplorasi masalah tersebut. Penelitian yang terakhir ini menyetujui bahwa dalam banyak hal praktik resistensi sebuah komunitas *subkultural* memiliki pola yang serupa dengan apa yang ditulis Scott dalam *Weapon of Weak.*

BAB III
SIASAT SENIMAN GAJAH-GAJAHAN[1]

A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman Gajah-Gajahan

Gajah-Gajahan adalah jenis kesenian yang mirip dengan hadrah atau samroh klasik, terutama alat musik yang dipakai. Hal yang membedakannya adalah ia dimainkan sambil berjalan dan hadirnya patung gajah yang terbuat dari kertas karton yang dilekatkan pada kerangka dari bambu. Pada saat pertunjukkan Gajah-Gajahan dimulai, patung gajah tersebut dinaiki oleh seorang bocah kecil, umumnya laki laki yang didandani seperti perempuan, sambil diiringi oleh pemusik di belakangnya.

Yang membuat Gajah-Gajahan mirip dengan hadrah atau samproh klasik adalah alat alat musik yang dipakai. Instrumen musiknya adalah *Tanjidor, Kendang, Kentongan, dan Kenong.* Gajah-Gajahan bukan sekadar kesenian panggung, tetapi juga sebagai sarana sosialisasi suatu kabar tertentu (misal; pengajian) dari si penghajat kepada masyarakat luas. Saat memerankan fungsi sosialisasi ini, Gajah-Gajahan diarak keliling desa atau beberapa desa di sekitarnya. Cara mengarak Gajah-Gajahan dengan

[1] Catatan ini merupakan gabungan antara tulisan Murdianto dan Paring Waluyo Utomo, "Gajah-Gajahan juga Kesenian Ponorogo" dalam Murdianto et.al, *Bunga Rampai Kesenian Ponorogo,* Ponorogo: IRCaS, 2007, hal 1.

berkeliling desa itu, diharapkan akan mengundang perhatian warga untuk mendengarkan pesan pesan yang akan disampaikannya.[2]

Pada hajatan khitanan biasanya, yang naik Gajah-Gajahan adalah anak kecil yang disunat. Kini dalam perkembangannya, fungsi ini digeser seperti fungsi *Jathil* pada kesenian Reyog. "Biar lebih memiliki unsur artistiknya," kata Pamujo. Selain karena Gajah-Gajahan tidak memiliki pakem yang tetap pada awalnya, mulai instrumen musik, gerak tari, *style* musiknya bisa saja berubah sesuai perkembangan zaman. "Sekarang Gajah-Gajahan maunya dicampusarikan" karena figurnya gajah menurut Pamujo, maka akan lebih pas kalau hanya pakai *Tanjidor* saja. Yang membedakannya dengan hadrah adalah hadirnya patung gajah yang terbuat dari kertas karton yang dilekatkan oleh kerangka dari bambu.

Dalam ingatan Pamujo, Sesepuh Gajah-Gajahan Anggorosakti dari Kertosari, dikenal pada sekitar tahun 60-an, di seputaran pesantren Kepuhrubuh Siman. Memang pada awalnya kesenian ini memang tersebar dilingkungan komunitas santri atau daerah seputaran mushola/masjid terutama di daerah-daerah Siman, Mlarak, Jetis. Beberapa pimpinan komunitas Gajah-Gajahan belum bisa memberi keterangan tentang asal mula kesenian Gajah-Gajahan ini. Karena dalam komunitas Gajah-Gajahan sendiri terdapat beberapa pendapat yang berbeda. Bonaji, salah satu tokoh kesenian Gajah-Gajahan yang juga rekan Pamujo, menjelaskan bahwa seingatnya komunitas Gajah-Gajahan tertua, pertama kali dikembangkan oleh masyarakat di Wilangan Sambit. Tetapi memang mereka tidak pernah

[2] Murdianto dan Paring Waluyo Utomo, "Gajah-Gajahan juga Kesenian Ponorogo" dalam Murdianto et.al, *Bunga Rampai Kesenian Ponorogo*, Ponorogo: IRCaS, 2007, hal 1

meneyebut tokoh historis tertentu yang menjadi rujukan, berbeda dengan Reyog tentunya yang selalu merujuk pada Batoro Katong atau Ki Ageng Kutu.

Hal ini bisa dimengerti, karena kesenian ini memang berkembang atas dasar komunitas dan tidak memiliki tokoh sentral tertentu, selain karena belum ditemukan ada satu pun dokumentasi yang dimiliki tokoh maupun kelompok Gajah-Gajahan sekarang ini. Namun hampir dapat dipastikan pada awalnya kesenian ini memang dikembangkan oleh komunitas santri. Hal ini terjadi karena setelah marak di awal tahun 1960-an pada sekitar tahun 1980-an mulai surut dan kembali marak di desa-desa pada pertengahan tahun 1990-an. Gajah-Gajahan memang diciptakan bukan sebagai kesenian ritual, namun adalah kesenian '*kelangenan*' selain juga memiliki fungsi merekatkan persaudaraan antarkalangan masyarakat santri.

Dari sisi tahun kemunculannya, kesenian Gajah-Gajahan bisa dibaca sebagai kesenian yang lahir dalam pertikaian politik saat itu. Dalam konteks Ponorogo, tentu ini tidak bisa dilepaskan dari keberadaan Reyog yang lebih banyak dijadikan propaganda politik kaum komunis.[3] Representasi Reyog sebagai keseniangan kaum *abangan* dan keterjebakannya pada propaganda partai komunis bisa dianggap sebagai *setting* sosial-politik yang melahirkan kesenian Gajah-Gajahan.

Gajah-Gajahan memang merupakan usaha kalangan santri untuk menyaingi kesenian Reyog yang lebih tampak sebagai ikon kalangan *abangan*. Untuk menyaingi Reyog yang sangat mengakar di masyarakat Ponorogo itulah

[3] Di tahun-tahun 60-an, hampir semua jenis kesenian rakyat yang berbasis pada kaum *abangan* sangat mudah untuk terjebak (baik secara aktual maupun konotasi) sebagai kesenian kalangan komunis.

kalangan santri menciptakan Gajah-Gajahan. Dengan kata lain, Gajah-Gajahan ingin menghadirkan sosok Islam secara kultural di Ponorogo untuk menggantikan mitos baru dari kesenian "*abangan*", yaitu Reyog. Tidak terlalu mengherankan jika pada awalnya antara komunitas Gajah-Gajahan dengan *konco* Reyog tidak akur. "Pada akhir tahun 60-an memang antara seniman Reyog dengan Gajah-Gajahan tak bisa akur," ungkap Pamujo. Namun Pamujo sendiri tak mengetahui mengapa ada perseteruan antara seniman Gajah-Gajahan dengan Reyog saat itu. Ini tentu saja bukan semata-mata persaingan kesenian, tapi lebih dari itu, adalah menggambarkan kontestasi sosial antara komunitas santri dan *abangan* di masyarakat Ponorogo.[4]

Kesenian Gajah-Gajahan yang dikembangkan kalangan santri saat itu di Ponorogo memang awal mulanya dilatarbelakangi sebuah perebutan kuasa politik, lewat instrumen kebudayaaan (baca; kesenian). Reyog yang saat itu yang telah mendarah daging bagi masyarakat Ponorogo memang menjadi sarana komunikasi yang efektif bagi rakyat. Maka tak mengherankan jika berbagai kekuatan politik pada tahun 1950–60-an melirik Reyog sebagai instrumen untuk merebut massa. Berbagai organisasi kebudayaan dari partai partai politikpun segera dikerahkan untuk berpacu memenangkan kuasa. Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra-nya PKI), Lembaga Kesenian Nasional (LKN-nya PNI), Lembaga Seni-Budaya Muslimin Indonesia (Lesbumi-nya NU), dan Himpunan Seniman Budayawan Islam (HSBI-nya Masyumi) adalah lembaga lembaga kebudayaan dari partai politik waktu itu yang berlomba merebut dominasi, khususnya dalam memenangkan kuasa dalam Reyog.

[4] Dalam ingatan Pamujo, Ketua Paguyuban Gajah-Gajahan Margo Rukun dari Kertosari, kesenian ini memang tidak pernah akur dengan Reyog (Wawancara dengan Pamujo pada 31 Desember 2008).

Seiring dengan hal itu, suasana kehidupan di Ponorogo diwarnai dengan berbagai ketidaktertiban sosial dan munculnya gangguan keamanan. Belum lagi ditambah berbagai intrik politik yang sangat dominan sebagai determinasi pertarungan politik nasional. Akhirnya pada tahun 1958 Bupati Dasuki, memerintahkan Mbah Wo Kucing bersama dengan Mbah Lurah Welud, dan Mbah Rukiman untuk membantu pemerintah menertibkan keadaaan di wilayah ini. Akhirnya, Mbah Wo, Mbah Welud, dan Embah Rukiman mengumpulkan segenap orang orang yang menonjol dalam olah kanuragan (istilah Embah Wo; *Bolo Ireng*) untuk mendapatkan pengarahan dari bupati untuk mendapatkan wewenang guna mengatasi gangguan keamanan di Ponorogo. Setidaknya terdapat 126 *Bolo Ireng* yang mendapatkan kepercayaan dari bupati untuk menjadi "polisi daerah". Sebagai potensi sosial yang strategis, maka *Bolo Ireng* pun menjadi incaran dari berbagai kekuatan politik lokal, terutama PKI untuk dijadikan sayap politiknya. Namun, Embah Wo yang saat itu sebagai *tetuone Bolo Ireng* menolak kalau barisannya diajak masuk partai politik. Walau pada masa akhirnya toh Embah Wo dan *Bolo Ireng* menjadi sayap politik Golkar.[5]

Dilain pihak, persaingan merebutkan Reyogpun segera dimulai, ketika para *Warok* mendirikan Barisan Reyog Ponorogo (BRP) pada tahun 1957. BRP awal mulanya didirikan sebagai sarana perkumpulan Reyog dan tak ada sangkut pautnya dengan dinamika politik setempat. Perebutan pucuk pimpinan BRP pun berlangsung ketat tatkala banyak aktivis Lekra, Lesbumi, LKN, dan HSBI memasuki keanggotaan BRP. Tokoh tokoh semacam Paimin (tokoh Lekra dan juga mantan purnawirawan TNI AD yang juga menjadi Lurah Purbosuman) bersaing dengan

[5] Catatan Paring Waluyo Utomo

Marto Jleng (LKN) dan KH Mujab Thohir dari Lesbumi dalam menduduki kursi ketua BRP. Akhirnya kontestasi itu dimenangkan oleh Paimin dari Lekra. Komposisi kepengurusan BRP yang seharusnya disangga bersama dari Lekra, LKN, dan Lesbumi ternyata didominasi oleh kalangan Lekra, sebab Paimin secara otoritatif memasukkan orang orangnya dalam kepengurusan Lekra.

Perpecahan pun membayangi tokoh tokoh kebudayaan yang secara ideologis berbeda haluan politik itu. Dominasi Lekra dalam BRP membuat Marto Jleng dan KH Mujab Thohir tidak lagi mengakui keberadaan BRP sebagai wadah Reyog bersama. Puncak dari ketegangan dari "triumvirat" itu adalah saat Marto Jleng dan Mujab Thohir mendirikan bendera Reyog tersendiri sebagai usaha untuk mendelegitimasi BRP sebagai perkumpulan Reyog bersama. Marto Jleng akhirnya mendirikan Barisan Reyog Nasional (BREN) dan KH Mujab Thohir mendidikan Kesenian Reyog Islam (KRIS) lantas mendirikan lagi Cabang Kesenian Reyog Agama (CAKRA).

Seperti yang dituturkan oleh Embah Wo, keberadaan BREN, KRIS, maupun CAKRA masih belum bisa menyaingi dominasi BRP dalam memperebutkan massa. Walau banyak anggota anggota BPR yang tidak mengerti tentang komunisme, namun mereka sangat kuat dipengaruhi oleh elit elit BRP. Kemampuan BRP menggalang massa bahkan hingga setiap desa diseluruh Ponorogo. Jadi dapat dipastikan bahwa setiap desa memiliki grup Reyog yang berafiliasi dengan BRP. Akibat dominasi inilah sebagian kalangan non komunis, terutama kalangan santri menuduh bahwa Reyog itu haram karena Reyog itu identik dengan komunis, terutama selepas peristiwa G30S tahun 1965. Karena tidak mampu mengungguli kekuatan BRP itu,

akhirnya kalangan santri dari Jetis membuat kesenian alternatif, yakni Gajah-Gajahan, terutama selepas peristiwa G 30 S tahun 1965.

Jetis, Mlarak dan Siman pada masa tahun 50-an sampai 60-an merupakan basis dari NU dan sebagian lagi Masyumi. Di daerah ini pula Pondok Pesantren Gontor, Pesantrem Joresan dan Jalen memiliki pengaruh kuat dalam menyebarkan *syi'ar* Islam. Praktis, kemunculan Gajah-Gajahan yang merupakan kesenian beridentitas islamis benar-benar mendapatkan tempat di daerah ini. Dalam ingatan Pamujo, Ketua paguyuban Gajah-Gajahan Anggoro Sakti dari Kertosari menyatakan bahwa kesenian ini muncul sesudah tahun 1965. Kesenian yang khusus keberadaannya dari Ponorogo semata ini tampil dengan mengandalkan alat musik dari *Tanjidor*, *Kendhang* dan *Kompang*.

Memang, Gajah-Gajahan sejak awal dipersepsikan sebagai kesenian yang islami karena budaya ini dianggap dilahirkan oleh kalangan Islam (komunitas *mesjidan*). Karena itu, tidak mengherankan pada awalnya kesenian Gajah-Gajahan hanya bisa didapati di wilayah sekitar masjid atau suaru, yang rata-rata para pendukungnya adalah para santri atau jamaah di masjid atau surau tersebut.

Jika melihat dengan saksama, orang pasti akan menangkap betapa kesenian ini memang kental dengan nuansa Islam. *Shalawatan* adalah salah satu nyanyian yang biasa dikumandangan dalam pertunjukannya. Bait-bait *pujian* yang biasa dilantunkan anak-anak menjelang salat berjamaah di suarau-surau juga menjadi salah satu lagu yang dilantunkan saat pertunjukan Gajah-Gajahan. Ini karena memang Gajah-Gajahan menurut sejarahnya diciptakan oleh kalangan santri.

Sebagai kesenian yang dibidani oleh kalangan santri, Gajah-Gajahan memang sangat selektif terhadap format tontotan, lagu, dan alat-alat musik yang dipakai. Tak heran jika kemudian kesenian Gajah-Gajahan hanya mengisi forum-forum terbatas. Gajah-Gajahan memang tidak dipergunakan sebagai kesenian umum seperti saat ini, tetapi secara khusus dipergunakan kaum santri sebagai sarana dakwah Islam dan propaganda politik partai-partai Islam. Sekalipun dalam perkembangannya, kesenian ini tidak lagi mampu direngkuh sepenuhnya oleh komunitas santri untuk tetap dihadirkan dengan identitas Islamnya, namun citra kesenian Gajah-Gajahan sebagai kesenian islami tidak sepenuhnya hilang.

Pengakuan Sugihanto sebagaimana di catat Paring Waluyo Utomo (2005) barangkali bisa menggambarkan perjalanan kesenian ini. Menurutnya, "*Gajah-Gajahan memang dimunculkan oleh kalangan santri. Hal ini tercermin dalam lirik lirik lagu yang sering dinyanyikan pada tahun tahun 1960-an. Namun, kesenian Gajah-Gajahan dalam rengkuhan kalangan santri itu tak berlangsung lama. Saya lihat pada tahun 1970-an akhir, gajah gajah sudah tiarap. Lantas tiba tiba pada tahun 1990-an muncul kembali dan telah berubah seperti sekarang ini*." [6]

Beberapa pelaku kesenian Gajah-Gajahan pada perkembangannya menyatakan bahwa Gajah-Gajahan ya kesenian, tak ada bedanya dengan Reyog, jadi tak ada hubunganya dengan Islam. Pernyataan ini menyiratkan bahwa kesenian Gajah-Gajahan yang awalnya sebagai kesenian Islam mulai keluar dari perdebatan santri dan *abangan*. Harjo Kusni, pemilik Gajah-Gajahan dari Desa Kerun Ayu menyatakan bahwa kita sebaiknya tidak usah

[6] Wawancara dengan Sugihanto sebagaimana dicatat dalam Murdianto dan Paring Waluyo Utomo et.al*, Ibid.,* hal 4.

memperdebatkan Islam dan tidak Islam dalam kesenian, sebab manusia itu semakin bertambah peengetahuannya dan itu yang akan menjadi pegangan dalam mengkreasi seni. "*Wong ta'mir* masjid di daerah sini saja banyak yang menyewa dangdut atau campursari untuk meramaikan dakwah Islam. Jadi sebetulnya kemasan dalam kesenianlah yang akan memengaruhi citra dan nilai kesenian," ucapnya.[7]

Kembali mengutip Paring Waluyo Utomo, KH Sugianto Hasanudin, yaang juga saksi sejarah munculnya Gajah-Gajahan di era tahun 60-an menyatakan bahwa "*Gajah-Gajahan itu sebagai usaha kalangan santri, terutama para santri di Pondok Gontor untuk membuat kesenian yang lebih islami, sebab pada saat itu kalangan santri mempersepsi bahwa* Reyog *yang dikuasai oleh komunis tidak lagi mencerminkan nilai nilai Islami. Di lain pihak munculnya* Reyog *CAKRA yang dibidani oleh Embah Mujab, nampaknya tidak bisa mewakili kebudayaan Islam maka muncullah Gajah-Gajahan itu*".[8]

Senada dengan KH Sugianto, tokoh lain seperti Suhanto memberikan penilaian bahwa Gajah-Gajahan sebagai usaha membangkitkan lagi kesenian para santri, melihat realitas Reyog yang dikuasai komunis, bahkan sebagian santri dan kiai menyatakan haram keberadaannya. Gajah-Gajahan bagian upaya dari para ulama untuk menyalurkan bakat seni kaum santri.

> *"Reyog dikatakan haram oleh sebagian ulama karena dilihat dari peralatan yang dipakai misalnya pakai kulit macan dan kalau kita lihat dari legendanya itu berasal dari kesenian Budha. Walaupun toh kalangan santri memiliki Reyog CAKRA saya toh tak ada bedanya dengan BRP-nya Komunis,*

[7] Wawancara dengan Harjo Kusni, sebagaimana dicatat dalam Murdianto *et al, Ibid.,* hal 4

[8] Murdianto *et al, Ibid.,* hal 5

dan bisa jadi Reyog CAKRA juga tak bisa menghindarkan diri dari minuman keras. Ditambah lagi, kebijakan yang selektif bagi pertunjukkan Reyog (CAKRA) yang dikenakan kepada PPP oleh penguasa orde baru waktu itu. Reyog-Reyog santri di bawah naungan PPP waktu itu banyak yang dilarang tampil oleh aparat desa bahkan kecamatan. Itulah yang menjadi latar belakang kaum santri tak memakai Reyog lantas mendidirikan kesenian baru" [9]

Suhanto melihat bahwa keberadaan Reyog pada tahun 60-an lebih cenderung menjadi alat politisasi komunis dari pada sebagai media kesenian. Hal inilah menjadi alasan munculnya Gajah-Gajahan. Mengapa mengambil bentuk gajah? Kiai yang tinggal di Jetis ini mengungkapkan bahwa dalam kesenian itu hendak memberikan pesan kepada kelompok kesenian lain, bahwa kaum santri telah hadir dengan pasukan gajahnya dan setiap saat bisa menggulung atau melumat harimau (baca; Reyog).

Menurut penuturan KH. Sugianto Hasanudin, Kesenian Gajah-Gajahan awalnya diprakarsai oleh para santri di Pondok Gontor yang mengambil inspirasi dari musik Ojrot yang populer pada tahun 1950-an. *"Setelah Gajah-Gajahan muncul pada sekitar tahun 1968, musik ojrot seakan akan lenyap, sebab baik lagu maupun beberapa alat musiknya sudah diboyong pada kesenian baru yang bernama Gajah-Gajahan itu"*

Saat ditanya, mengapa para santri pada saat itu memvisualisasikan gajah dalam bentuk fisik di dalam kesenian ini? Kiai dari Pondok Jenes ini mengungkapkan karena gajah merupakan binatang yang juga dapat menjadi raja hutan, dari segi fisik dapat mengungguli ketangguhan harimau yang dianggap sebagai *icon* dalam Reyog. Lantas, kiai NU ini menjelaskan bahwa simbolisasi

[9] Murdianto *et al, Ibid.,* hal 5

hewan hewan besar dalam kesenian itu mencerminkan konteks pertarungan politik pada era itu antara Reyog yang telah digenggam oleh PKI melalui BRP-nya dan kaum santri lewat Gajah-Gajahan itu. Dalam pengakuan Pamujo bahwa Gajah-Gajahan memang dimunculkan oleh kalangan Islam yang dalam pemahaman keagamaannya benar benar fanatik. Hal ini tercermin dalam lirik-lirik lagu yang sering dinyanyikan pada tahun tahun 1960-an. Namun kesenian Gajah-Gajahan benar-benar dalam rengkuhan kalangan santri itu tak berlangsung lama. Saya lihat pada tahun 1970-an akhir, Gajah-Gajahan sudah tiarap. Lantas tiba-tiba pada tahun 1990-an muncul kembali dan telah berubah seperti sekarang ini.

Kenapa Gajah-Gajahan tiarap pada akhir tahun 70 an? KH. Sugianto Hasanuddin menguraikan bahwa Gajah-Gajahan tidak memiliki akar sejarah yang kuat di kalangan umat Islam, Gajah-Gajahan masih kalah mengakar dengan hadrah maupun samproh. Akibatnya kalangan santri secara luas lebih tertarik mengembangkan hadrah dan samproh daripada Gajah-Gajahan. Perkembangan hadrah dan samproh lebih pesat waktu itu, ini terbukti hampir setiap desa memiliki kelompok musik ini. Jadi munculnya Gajah-Gajahan waktu itu lebih cenderung politis bukan semata kreasi kebudayaan yang murni. Dan terbukti, pada masa masa kampanye pemilu tahun 1971 dan 1977 Gajah-Gajahan menjadi magnet yang menyedot massa bagi kampanye partai partai Islam waktu itu. Berbeda dengan tradisi musik Ojrot, samproh, dan hadrah yang hanya mengisi ruang non politis seperti *Mantenan, Khitanan*, ataupun *Mauludan.*[10]

Sebagai kesenian yang lekat dengan identitas kesantrian pada awalnya kesenian ini sering dikaitkan dengan cerita-cerita Islam. "Adalah KH Mujab Thohir

[10] Murdianto *et al, Ibid.,* hal 5

(almarhum), yang pada waktu awal lahirnya Gajah-Gajahan sering mengkaitkan kreasi kesenian ini dengan dengan sebuah cerita penyerangan pasukan Gajah Yaman yang di pimpin Pasukan Abrahah terhadap Makkah. KH. Mujab Thohir juga salah satu tokoh Reyog dari kalangan santri pada masa hidupnya.[11]

Tafsir berbeda di ceritakan Bonaji, Ketua Gajah-Gajahan Hesti Taruno Kradenan Jetis ini yang menjelaskan bahwa Gajah-Gajahan diciptakan karena terinspirasi oleh banyak dipakainya simbol gajah pada wayang kulit. *"Tunggungan satrio Manduro, Duryudono kan juga binatang Gajah".* Kelihatan dalam tafsir ini, warna ke-jawa-an sangat dominan, namun tafsir ini dikalangan Gajah-Gajahan tidak cukup populer.[12]

Sebagai kesenian yang memang dibidani oleh kalangan santri, terutama pada awal awal dipopulerkan, Gajah-Gajahan memang sangat selektif terhadap format tontotan, lagu, dan alat alat musik yang dipakai. Tak heran jika kemudian kesenian Gajah-Gajahan hanya mengisi forum forum tertentu seperti di atas. Sejak awalnya Gajah-Gajahan menyatakan bahwa Gajah-Gajahan memang tidak dipergunakan sebagai kesenian umum seperti saat ini, tetapi kesenian Islam yang secara khusus dipergunakan kaum santri waktu itu sebagai sarana dakwah Islam dan propaganda politik partai partai Islam. Karena sebagai kesenian yang spesial dan hanya mengisi momen-momen tertentu maka pertunjukkan Gajah-Gajahan temponya sangat singkat.

Namun, kini kesenian Gajah-Gajahan telah berada dalam pangkuan khalayak luas Ponorogo, entah siapa yang memulai. Agaknya semua orang yang tertarik dengan

[11] Wawancara dengan Pamujo 31 Desember 2008

[12] Wawancara dengan Bonaji, sebagaimana dicatat oleh Murdianto, *et al*

kesenian ini mulai mengembangkan dan merekreasinya. Gajah-Gajahan tidak lagi menjadi "milik" kaum santri, bahkan komunitas *abangan* yang rata-rata juga menjadi pemusik pada kesenian Reyog dengan getol pula membaur dengan Gajah-Gajahan. Saking begitu familiarnya *konco* Reyog juga mulai membawa kebiasaan pada saat Reyogan dalam lingkungan Gajah-Gajahan. "*Bagi kalangan Gajah-Gajahan lama yang belum terbiasa dengan kebiasaan kebiasaan konco-konco* Reyog *memang awalnya terkaget kaget, namun lama kelamaan meraka juga bisa membaur*", ungkap Pamujo saat ditanya mengenai suasana yang terjadi saat *konco konco* Reyog menyapa kesenian Gajah-Gajahan.

Kini Gajah-Gajahan telah menjadi milik masyarakat luas Ponorogo, seperti yang dituturkan oleh Wo Kucing, sesepuh kelompok Reyog INTI, yang meninggal pada akhir Juli 2008 lalu "*Shalawatan itu bukan hanya sering dilakukan oleh kaum santri semata, shalawatan itu sudah umum, jadi kalau Gajah-Gajahan dikatakan milik kaum santri kok tidak tepat. Gajah-Gajahan itu ya milik rakyat, wong pada umumnya yang memiliki itu desa kok. Menurut saya, Gajah-Gajahan itu mengambil cerita dari Keraton Solo. Sebab Keraton Solo itu kan kalau melakukan upacara kirab dulu itu kan menggunakan gajah,*" ujar Embah Wo.[13]

B. Presepsi Diri dan Siasat Seniman Gajah-Gajahan: Stigma Negatif sampai Politik Lokal

Suatu ketika saat Gajah-Gajahan Kradenan mendapatkan kesempatan berpentas bersama kelompok Reyog Cokromenggalan pimpinan *Warok* Tobron, menghadiri undangan pentas ke Magetan pada hajatan seorang pengusaha di sana. Saat itu Gajah-Gajahan mampu

[13] Wawancara dengan Mbah Wo Kucing sebagaimana telah dicatat dalam Murdianto *et al, Ibid.,* hal 5

mengundang antusiasme masyarakat untuk berpartisipasi meramaikannya dengan cara menari dan bernyanyi, akhirnya Reyog hampir tidak jadi pentas karena penonton habis ikut joget Gajah-Gajahan. [14]

Pandangan serupa di ungkapkan Pamujo "*Kalau ada kampanye terus mengundang Gajah dan* Reyog *itu sangat ramai. Gajah dan* Reyog *itu tidak bisa dicampur, karena bunyi kempul dan bunyi jedor itu kalah,* Reyog*nya kalah. Kemudian timbul perasaan tidak enak antara Gajah dan* Reyog*. Sehingga kalau ada kampanye seperti itu tempatnya harus dipisah.*"

Gajah-Gajahan memiliki perbedaan mendasar dengan Reyog, selain perbedaan bentuk fisik keseniannya. Antara lain *pertama*, pada awalnya Reyog masih memiliki dimensi ritual, seperti adanya daya magis dalam kesenian Reyog, sementara Gajah-Gajahan adalah kesenian yang diciptakan untuk hiburan, media penyebaran informasi dan tentu sebagai tempat berkumpul bersama. Atau dalam bahasa Pamujo adalah kesenian 'lingkungan'.

Kedua, Sebagian juga karena faktor modal. Membeli peralatan kesenian paling banyak hanya setengahnya dibandingkan membeli peralatan Reyog. "*Dulu, daerah kidul Sumpil ada sekitar dua RT pemuda. Mereka setuju untuk membikin kesenian Gajah-Gajahan dengan mengumpulkan dana seikhlasnya. Rata-rata Rp. 5.000, ada yang 7.500 dan ada yang 10.000. Kemudian dibelikan perangkat Gajah-Gajahan dan dimainkan oleh lingkungan itu saja. Tampak para pemuda sangat bersemangat. Kalau diundang orang uangnya dikumpulkan, kalau pakaian gajahnya rusak dibelikan. Hanya seperti itu jarang ada dana dari pihak lain.*" Demikian ungkap Pak Pamujo.

[14] Wawancara dengan Pamujo, 31 Desember 2008.

Selain memang bagi khalayak masyarakat Ponorogo, mengundang Gajah untuk pentas merupakan pilihan murah dan meriah. Bagaimana tidak dengan dana sekitar 500 ribu saja orang sudah bisa mementaskan Gajah-Gajahan.

Dalam hal mencermati perkembangan zaman, Gajah-Gajahan kelihatannya masih punya masa depan. Ini bisa di lihat dari fleksibilitas kesenian ini. "*Semua lagu dangdut bagi yang mahir juga bisa masuk. Lagu campursari juga bisa, tergantung yang nyanyi. Di Gajah-Gajahan itu tidak ada not, jadi orang yang nyanyi di Gajah-Gajahan itu yang penting pas dengan gong. Fleksibilitas Gajah-Gajahan yang bisa mengadopsi jenis musik apapun, dengan tarian yang mudah di ikuti,"* demikian ungkap Bonaji.

Hal serupa di ungkapkan Pamujo, " *Lagunya itu macam-macam, lagu anak-anak juga pas, musik pakai jedor itu mudah saja*. *Asal akhir katanya sesuai dengan jedor itu ya pas*. *Begini contohnya :*

iki lho mas gajahe wis teko

Yo gek enggal nyeluk konco-konco

Gajahe biso mlaku dhewe

Ngrenggenuk yo gajahe, diiring mubeng desone

Ayo dipepetri seni gajah model saiki

Pancen gagah yen pinuju nunggang gajah

Katone do gembiro sebab gajahe wis teko

Nanging ojo nganti lali keselametane.

Beberapa problem serius yang dirasakan para seniman Gajah-Gajahan antara lain: tidak adanya pementasan rutin dan bersifat massal Gajah-Gajahan. Sebagai kesenian yang mengakar kuat di sebagian masyarakat Ponorogo, Gajah-Gajahan belumlah mendapatkan posisi yang sewajarnya

di mata pemerintah maupun publik/pasar, terutama pada momentum paling penting dan bersejarah bagi Ponorogo, misalnya saat Grebeg Suro. Atau pada momentum resmi seperti Malam Pagelaran Seni Bulan Purnama, sebuah agenda rutin Dinas Pariwisata Seni dan Budaya. Walaupun demikian dalam kenyataannya masyarakat sendiri, sesungguhnya menyediakan ruang pementasan bagi Gajah-Gajahan dalam momentum hajatan keluarga, atau hajatan desa semisal peresmian jalan.

Namun keinginan kuat kelompok Gajah-Gajahan untuk mendapatkan kesempatan tampil di hadapan publik dalam acara-acara sakral seperti Grebeg Suro sangatlah kuat. Di masa awal Bupati Markum, Gajah-Gajahan pernah mendapatkan kesempatan mementaskan keseniannya sekali pada tahun 1995 pada momen Grebeg Suro. Tahun 1996 ada seorang yang mendatangkan gajah asli, dan kemudian terjadi kecelakaan menginjak penonton sehingga membawa korban tewas. Setelah itu Gajah-Gajahan, seakan ditinggalkan, dan tidak pernah hadir kembali dalam pentas dalam momen paling bersejarah bagi masyarakat Ponorogo sampai saat ini. Rata-rata setiap kelompok Gajah-Gajahan tidak punya keinginan kuat agar kesenian ini bisa seperti Reyog, di samping tentu saja karena tak ada dukungan dari pemerintah.

Kedua, adalah masalah stigma negatif, tentang tuduhan kesenian dekat dengan minuman keras. Kesenian ini dipersepsi tidak berbeda dengan kesenian tradisi lainnya, yang tidak lepas dari minuman keras. Hal ini terungkap dalam pandangan seorang warga Coper Jetis, sebuah daerah dengan beberapa pesantren besar di timur Ponorogo. Ia mengungkapkan:

> *"Saya sangat suka Kesenian Gajah-Gajahan, namun rata-rata kesenian Gajah-Gajahan sering disalah gunakan. Yang saya tahu Gajah-Gajahan itu lagu-lagunya lagu-lagu islami. Jarang yang pakai lagu-lagu dangdut atau pop."*
>
> *...Lagu-lagunya sangat bernuansa Islami. Tapi penari dan pengunjungnya memakai minuman keras. Itu yang saya sayangkan. Jadi kalau Gajah-Gajahan mau dilestarikan jangan seperti itu, lucu, lagu-lagunya Islami yang menari mabuk semua, teler semua. Kira-kira ini bertentangan dengan agama"* [15]

Mengapa Gajah-Gajahan mendapatkan apresiasi positif dari kalangan santri di masa masa awal kelahirannya? Salah satunya adalah karena keberaniannya membersihkan unsur-unsur amoral terutama miuman keras dan terkesan liar dari kesenian Gajah-Gajahan. Bagaimanapun tidak bisa dipungkiri kesenian yang banyak di-*gandrungi* masyarakat Ponorogo adalah Reyog, namun menurut Bonaji unsur minuman keras dalam Reyog selalu sulit dihindari.

Hal ini di ungkapkan oleh Bonaji, ketua Gajah-Gajahan Kradenan, yang juga adalah mantan *Jathil* Reyog ini, yang mengatakan bahwa:[16]

> *" Hampir dapat dipastikan bahwa komunitas Reyog tidak bisa lepas dari minuman keras, itu yang membuat saya kecewa dan lebih memilih mengembangkan Gajah. Kekecewaan saya bertambah dengan pergantian Jathil menjadi perempuan, saya sudah memprediksi bahwa kaderisasi Reyog bakal terganggu. Karena Jathil perempuan kalau sudah menikah, tidak bisa aktif di Reyog. Sekarang saja, surutnya perkembangan Reyog di desa-desa sekitar saya mulai terasa. ...di dalam kesenian yang saya pimpin, larangan terhadap minuman keras adalah harga mati.*

[15] Hal ini terekam dalam sebuah dialog publik yang secara on air disiarkan radio Goong FM pada 2 Februari 2005, Transkrip IRCaS Ponorogo.

[16] Wawancara dengan Bonaji, sebagaimana dicatat Murdianto, *ibid, et.al.*

Dan Gajah-Gajahan, lebih cocok bagi daerah kami yang merupakan daerah santri."

Pamujo memberikan pendapatnya berkait hal ini. " *...Gajah-Gajahan, dari segi simbol binatang Gajah yang dijadikan salah satu instrumennya, sudah menunjukkan bahwa Gajah adalah binatang yang mudah di tundukkan, santun serta banyak membantu pekerjaan manusia*"

Walau begitu, Pamujo tidak begitu mengkhawatirkan sebab banyak juga *ta'mir* masjid lainnya yang berkenan mengundang Gajah-Gajahan miliknya.[17]

"Sekarang ini lho Mas, pelaku seni terkecuali hadrah lo Mas, pasti berbau miras, walaupun toh harus sembunyi sembunyi. Saya ambil contoh saja, sewaktu pertunjukkan Gajah-Gajahan di Ngrambang, daerah dengan lingkungan santri yang kental, dan pertunjukkan itu dilakukan oleh pondok, kok masih saja ada yang minum walau minumnya dari rumah. Jadi kalau kesenian di sini diharuskan mengikuti perilaku seperti di Arab sana, atau seperti Nabi pasti akan repot sebab pasti tidak akan dapat campur dengan masyarakat (baca; adat lokal). Kalau semuanya diharuskan seperti Arab apa bisa kalau dilakukan dilingkungan kita, itulah sebabnya Gajah-Gajahan itu juga harus bisa srawung (baca; interaksi) dengan lingkungan kita, jangan membawa lingkungan lain ke lingkungan kita. Gajah-Gajahan saat ini di Ponorogo telah menjadi milik masyarakat luas "

Stigma Gajah-Gajahan dekat dengan minuman keras ini menurut Pamujo, sering juga karena faktor persaingan antarkesenian. Pamujo menjelaskan asal-muasal stigma bahwa Gajah-Gajahan sekarang sudah banyak dicemari oleh minuman keras.

Bonaji juga mempunyai pandangan yang serupa, *"Kelompok saya pernah diundang ke Sambit, sang tuan*

[17] Wawancara dengan Pamujo 11 Januari 2009

rumah pada awalnya menawarkan untuk menyediakan minuman kesenangan anak muda (baca: Miras-ed), *akhirnya saat pentas sebagian besar akhirnya juga mabuk-mabukan. Kalau sudah seperti ini habis citra kesenian. Saya bingung setelah pentas itu, menjawab pertanyaan orang: kok Gajah – Gajahanmu sekarang pada minum bagaimana to?"*[18]

Ketiga, konflik politik desa yang melibatkan kelompok kesenian. Faktor lain yang menghantui Gajah-Gajahan adalah faktor politik lokal desa dimana Gajah-Gajahan itu ada. Namun. Di beberapa tempat Gajah-Gajahan mati karena sering menjadi ajang perebutan massa, dalam pemilihan kepala desa. Hal ini terjadi berkali-kali, dibanyak tempat. Bonaji mengungkapkan :

> *"Misalnya jika sebuah kelompok Gajah-Gajahan diarahkan memilih calon tertentu, sehingga jika ada calon lain yang akhirnya jadi Gajah-Gajahan akan ditinggalkan. Oleh karena itu, saya lebih senang Gajah-Gajahan tidak dibuat atas nama kelompok, karena rawan disalah gunakan. Saya lebih senang gajah itu milik desa sehingga siapa pun yang jadi lurah, Gajah-Gajahan tetap ngremboko."*[19]

Namun untuk momentum politik yang lebih besar misalnya PEMILU, atau PILKADA, malah menjadi kesempatan yang luar biasa bagi kelompok kesenian Gajah-Gajahan untuk menunjukkan kebolehannya. "*Gajah-Gajahan sangat laku kalau musim kampanye. Kalau ada kampanye terus mengundang Gajah. Tapi khusus lagunya kita mengikut yang mengundang. Kalau yang mengundang PKB kita bikin syair-syair tentang PKB. Kalau PDI demikian juga. Saya paling suka tampil untuk kampanye*." Pamujo menganggap politik, bahkan menyediakan peluang besar bagi kelompok kesenian tradisional, selama bisa menjaga

[18] wawancara dengan Bonaji sebagaimana di catat oleh Murdianto, *ibid et al*
[19] *Ibid*

netralitasnya. "*Seniman harus bisa hidup dimanapun"*

Keempat, belum adanya tempat berembug bersama bagi kesenian Gajah-Gajahan. Sesuai dengan penuturan Pamujo, sampai saat ini belum ada pertemuan rutin, atau paguyuban yang menjadi ruang berdiskusi bagi komunitas kesenian Gajah-Gajahan. Mereka hanya menjalin komunikasi dengan saling berkunjung secara kekeluargaan, saat pementasan atau di luar pentas.

Karena hal itu, di beberapa tempat menurut Pamujo, beberapa kelompok kesenian Gajah-Gajahan, mengalami masalah pada ketiadaan pelakunya. Karena antar kelompok Gajah-Gajahan belum salaing mendiskusikan masalahnya masing-masing. "*Sekarang saja sudah hampir tidak ada. Lima tahun yang lalu setiap desa mungkin ada, sekarang alatnya saja sudah tidak ada. Sudah banyak yang dijual dengan alasan pelakunya tidak ada.*" namun melihat dari tradisi yang berlangsung dalam Gajah-Gajahan, persoalan ini sangat mungkin diakibatkan kurangnya keseringan berpentas, yang berakibat pada minimnya kaderisasi.

Tidak tahu bagaimana awalnya, tiba-tiba kesenian Gajah-Gajahan yang awalnya diniatkan sebagai kesenian islami untuk menyaingi Reyog yang lebih tampak sebagai simbol kesenian kalangan *abangan* menghadirkan waria di setiap pertunjukannya. Bahkan, kehadiran waria yang menjadi penyanyi di dalam pertunjukan Gajah-Gajahan saat ini hampir bisa dikatakan sebagai elemen yang tidak bisa dipisahkan. Keasyikan melihat Gajah-Gajahan tidak lagi berada pada goyangan patung gajah yang dikendarai oleh si bocah kecil yang dirias seperti perempuan, tapi justru pada nyanyian dan goyangan para waria. Lihatlah para penonton, terutama pemuda, yang ikut mengiringi pertunjukan Gajah-Gajahan, mereka menyanyi dan berjoged bersama

para waria. Mungkin juga karena tarian patung gajah dalam pertunjukan Gajah-Gajahan tidak seatraktif tarian *Dadak Merak* dalam kesenian Reyog sehingga ia tidak sungguh-sungguh bisa menyedot perhatian penonton.

Seingat Pamujo, waria untuk pertama kali muncul dalam Gajah-Gajahan pada tahun 1990-an. Hal ini dimaksudkan untuk menghilangkan kejenuhan penonton. Kreativitasnya memasukkan kalangan waria untuk menyanyi dalam Gajah-Gajahan karena terbatasnya kesediaan penyanyi laki laki pada kesenian ini. Pamujo saat itu merasa kesulitan mendapatkan biduan perempuan yang bersedia tampil di Gajah-Gajahan. Padahal, antusiame massa menghendaki goyangan 'maut' dari sang penyanyi. Menghadapi dilema semacam ini, Pamujo lantas mengajak para waria untuk tampil menggoyang massa, salah satunya Indri Puspitasari yang telah menjadi langganannya.

Perlu diingat kembali bahwa hilangnya *Jathil* laki-laki untuk kemudian diganti dengan penari *Jathil* perempuan dalam kesenian Reyog adalah pada tahun 1984. Jadi, dari momentum pemunculan waria di dalam kesenian Gajah-Gajahan bisa dikatakan beriringan dengan hilangnya *Jathil* laki-laki di dalam kesenian Reyog. Di samping itu, tahun 1990-an juga merupakan tahun kemunculan komunitas waria di ruang publik. Sebelum ini memang sudah ada satu-dua waria di Ponorogo, namun mereka belum muncul ke permukaan sebagai satu komunitas yang terbuka.

Jika seorang Pamujo ditanya tentang perkembangan kreativitas dalam seni Gajah-Gajahan, termasuk ditampilkannya waria di dalamnya maka jawabannya adalah bahwa sebuah kesenian, seislami apa pun, ia tetaplah harus rela bergumul dengan lokalitas. Sebagaimana yang diungkapkannya bahwa dalam wawancara pada 22 Januari

2009: *Kalau kesenian di sini diharuskan mengikuti perilaku seperti di Arab sana atau seperti Nabi pasti akan repot sebab pasti tidak akan dapat campur dengan masyarakat. Kalau semuanya diharuskan seperti Arab, apa bisa kalau dilakukan di lingkungan kita. Itulah sebabnya, Gajah-Gajahan juga harus bisa srawung dengan lingkungan kita. Gajah-Gajahan saat ini di Ponorogo telah menjadi milik masyarakat luas. Saya berharap kalau kita mengambil kesenian dari Arab, dan dibawa ke sini ya harus bisa menyesuaikan dengan lingkungan yang ada di sini.*

Apa yang dimaksud Pamujo dengan kalimat "*srawung* dengan lingkungan kita"? Ibarat logika perang, kita harus menguasai senjata yang dipergunakan oleh lawan. Di titik inilah kita mungkin bisa melihat masuknya waria ke dalam kesenian Gajah-Gajahan. Masyarakat Ponorogo adalah masyarakat yang telah memiliki akar kebudayaan yang cukup kuat untuk tidak hanya menoleransi transgender, namun juga pelembagaannya melalui *Jathilan* dalam kesenian Reyog. Seaib apa pun hal itu saat ini dikonotasikan, namun suarta-suara bangga masih tetap terdengar nyaring terhadap institusi *Jathil-gemblak*. Sebagai salah satu unsur dalam pertunjukan Reyog dan kebanggaan sosial komunitas Reyog, *Jathil* adalah daya pikat yang luar biasa dalam pertunjukan Reyog. Posisi penting *Jathil-gemblak* dalam komunitas Reyog bisa dilihat banyaknya konflik sosial antarkomunitas Reyog dan/atau antar-*Warok* dalam memperebutkan *Jathil*.

Tentu saja, sejak identitas kesantrian yang pada awalnya memisahkan antara Reyog dengan Gajah-Gajahan tidak lagi bisa dipertahankan maka hubungan antara Reyog dengan Gajah-Gajahan tidak lagi hubungan perlawanan seperti pada awalnya, tapi lebih sebagai persaingan

biasa antarjenis kesenian. Inilah yang kurang lebih hendak dinyatakan oleh Pamujo di atas, "*srawung* dengan masyarakat kita". "Masyarakat kita" adalah masyarakat yang memiliki tradisi di mana hubungan sejenis bukanlah sesuatu yang dipandang melawan norma. Melawan Reyog berarti juga dipaksa untuk mengadopsi berbagai kekuatan dalam Reyog, termasuk kekuatan transgendernya. Kalau kita lihat konsep kesenian Gajah-Gajahan maka segera kita menangkap bahwa kesenan ini memang sangat dekat dengan Reyog dalam konsep pertunjukannya. Sebagaimana Reyog, ia bukanlah kesenian panggung. Pertunjukan Gajah-Gajahan dilakukan dengan cara berjalan. Semua pemainnya bernyanyi dan berjoged sepanjang jalan. Sama dengan Reyog, para penonton turut larut dalam partisipasi yang penuh dengan para pemain untuk ikut bernyanyi dan berjoged. Antara pemain dengan penonton tidak memiliki jarak spasial dan emosional yang tegas. Penonton dalam kesenian Gajah-Gajahan membaur bersama para pemain untuk berjoged bareng-bareng sambil berjalan.

Ini sesungguhnya adalah salah satu karakter yang membedakan antara kesenian rakyat dengan konsep seni pertunjukan modern (*modern performance art*), di mana yang terakhir meletakkan penonton semata-mata sebagai komunitas di luar arena pertunjukan. Arena pertunjukan secara khusus hanya diperuntukkan bagi para pemain.

Jika di dalam Reyog, *Dadak Merak*, topeng kepala harimau yang dinaiki merak, menjadi simbol utamanya, maka di dalam kesenian Gajah-Gajahan, patung gajah yang sangat besar menjadi titik sentralnya. Jika di dalam Reyog atraksi tarian *Dadak Merak* seringkali dinaiki oleh *Jathil*, maka di dalam kesenian Gajah-Gajahan, patung

gajah dinaiki oleh bocah lelaki kecil yang dirias seperti perempuan. Kemiripan yang sangat dekat antara Reyog dengan Gajah-Gajahan inilah yang mungkin membuka peluang masuknya waria. Dalam arti bahwa ketika *Jathil* menjadi maskot di Reyog maka si penunggang gajah, bocah lelaki kecil yang dirias seperti perempuan dalam kesenian Gajah-Gajahan dapat dibaca sebagai "*Jathil*"nya. Namun, ketika si bocah tidak bisa menjadi daya tarik maka harus dicari pengganti "*Jathil*" tersebut. Dari pintu inilah waria masuk.

Di samping itu, kesadaran bolak-balik antara *Jathil* dengan pelarangan hubungan *Warok-gemblak,* di satu sisi, dan penari *Jathil* perempuan dengan pengharaman pergaulan antara laki-laki dan perempuan, di sisi lain, barangkali juga bisa menjelaskan fenomena masuknya waria ke dalam kesenian Gajah-Gajahan. Waria mungkin dianggap sebagai jalan kompromi untuk menghindar dari stigma immoralitas hubungan *Warok-gemlak* dalam kesenian Reyog, di satu sisi, serta ketabuan hubungan antara laki-laki dan perempuan, di sisi lain. Jika *Jathil* laki-laki telah menimbulkan reaksi yang sangat keras, terutama dari kalangan Islam modernis maka penggunaan waria dalam Gajah-Gajahan sejauh ini tidak melahirkan reaksi apa pun. Bukannya dalam Gajah-Gajahan tidak ada unsur kenakalan dalam standar moralitas umum. Bisa dikatakan bahwa pertunjukan Gajah-Gajahan adalah ruang di mana para waria sangat bebas mengekspresikan kegenitannya. Mereka menghibur, menjadi tontonan, sekaligus mepertontonkan kewariaannya secara bebas, terbuka, bahkan cenderung vulgar, di tempat umum, di depan sekian ratus pasang mata. Saling bergandengan, bernyanyi dan bergoyang antara waria dengan para pemuda yang ikut bersamanya tanpa terancam akan digaruk oleh polisi.

Hal ini bisa dilihat pada kesenian onta-ontaan, yaitu kesenian yang lahir sebagai akibat dari lunturnya identitas Islam dalam Gajah-Gajahan. Kesenian onta-ontaan adalah kesenian yang hendak meneguhkan identitas Islam yang tidak lagi mampu dijaga oleh Gajah-Gajahan. Tidak mengherankan jika di dalam pertunjukan onta-ontaan terasa lebih *strict*, baik dalam penampilan maupun nyanyian. Minuman keras dilarang sekalipun ini juga disiasati oleh orang-orang dengan minum dulu di rumah sehingga unsur minuman keras tidak terlihat di ruang publik. Di dalam kesenian ini pun kita akan menjumpai unsur waria sebagai salah satu bagian terkuat dalam konsep pertunjukannya. Bagaikan artis profesional yang tahu kapan harus membuka rambut dan memaki jilbab, waria cukup sadar aturan mainnya bahwa ia tidak boleh sebebas dalam Gajah-Gajahan. Ia harus tampil lebih agamis. Sebagaimana diungkap seorang waria, Indri S Priono, pelaku kesenian Gajah-Gajahan, sebagaimana di catat Zainul Hamdi dalam *Resisitensi Manusia Ambang Pintu "Kalau saya ditanggap untuk menyanyi pada kesenian onta-ontaan, saya diwajibkan untuk memakai jilbab. Onta ontaan itu kan mirip dengan kesenian padang pasir, atau Arab, maka kita juga harus berbusana muslim. Lagu-lagunya pun tidak sembarang seperti pada Gajah-Gajahan. Lagu dalam kesenian onta-ontaan harus Islami, yaitu kasidah*", ungkap waria kelahiran 15 Nopember 1965 ini.[20]

[20] Wawancara dengan Indri S. Priyono pada 2 Juni 2004 sebagaimana tertulis dalam Hamdi, A Zainul, *Laporan Penelitian Kompetitif PTAI, Resistensi Manusia Ambang Pintu: Siasat Waria Ponorogo Menghadapi Politik Heteronormativitas* , STAIN Ponorogo: 2006, halaman 89

BAB IV
SIASAT KOMUNITAS SENIMAN JARANAN THIK

A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman *Jaranan Thik* Desa Singgahan

Singgahan adalah sebuah desa yang terletak di lereng sebelah barat pegunungan Wilis. Pegunungan Wilis adalah apa yang di sebut Batoro Katong sebagai batas timur daerah Wengker (kini: Ponorogo). Daerah yang memiliki enam dusun (Krajan, Singgana Lor, Cengkir, Ngradi, Mojo dan Puthuk Suren), mudah dijangkau dengan perjalanan motor sekitar 1 jam dari pusat kota Ponorogo. Sebagaimana yang tuliskan oleh Senodijokarso seorang lurah Singgahan di era 80-an, Singgahan pada zaman Pajang adalah daerah hutan belantara. Menurut cerita lisan yang turun menurun dari generasi ke generasi masa kini, daerah ini dulu di huni pertama oleh Aria Jipang yang membuat rumah Joglo (Jawa) di tengah hutan. Namun setelah Aria Jipang mninggal, keluarganya kemudan meninggalkan kembali daerah ini, sehingga kembali menjadi hutan belantara. [1]

Menurut Senodijokarso, seorang putra patih dari Kota Lama Ponorogo, yang bernama Raden Bagus Panjul kemudian menghuninya. Karena menurut pandangan

[1] Senodijokarso, Pengantar Buku "Dokumentasi Desa Singgahan" yang di tulis Lomba Desa, se eks Karisedenan Madiun, Ponorogo 1982

orang tuanya ia adalah seorang anak yang pemalas, Raden Panjul kemudian diusir. Ia diusir ke hutan sebelah timur desa Pulung, dan ia menemukan rumah Joglo yang pernah dihuni Aria Jipang. Di dalam rumah ini, dia menemukan pusaka keris dan boneka. Rupanya Panjul menyadari, memasuki rumah yang digunakan untuk menyimpan (jawa: *nyinggahne*) pusaka keris tadi. Berdasar dari cerita ini kemudian RB Panjul kemudian memberi nama desa ini Singgahan (tempat menyimpan barang). Menurut dokumentasi ini daerah ini kemudian berkembang menjadi kampung, yang dikemudian hari dipimpin oleh seorang kepala kampung. Menurut lajakan Senodijokarso, daerah ini pertama kali dipimpin oleh Lurah Martodipuro pada tahun 1851. Sampai tahun 1982, telah terdapat 14 lurah yang pernah memimpin desa ini.[2]

Melihat dari mitos yang berkembang di daerah ini, bahwa Aria Jipang (yang berarti Kasultanan Jipang Panolan), dapat dilihat sejak awal para penguasa daerah ini mengkaitkan dirinya dengan kekuasaan Jipang/Pajang. Oleh karena itu sangat mudah dipahami mengapa daerah ini sampai kini masih lekat dengan corak ke-jawa-an, baik berupa adat istiadat dan kesenian yang berkembang di dalamnya. Walaupun sebagian besar masyarakatnya secara formal beragama Islam, namun warna kejawen dari masyarakat Singgahan sulit dilepaskan.

Didesa ini akan dengan mudah kita temukan berbagai kelompok kesenian, antara lain Reyog, Reyog Thik/ Jaranan Sentherewe, Gajah-Gajahan, Tayub, Gajah-Gajahan dan sebagainya. Dari banyaknya kesenian yang hidup di daerah ini, dapat di tebak bahwa tanpa berkesenian adalah bagian yang tak terpisahkan dari kehidupan masyarakat Singgahan. Ini dibuktikan dengan data desa tahun 1982

[2] Senodijokarso, *Ibid*

saja pada saat itu sudah terdapat, 2 unit Reyog, 4 orang dalang wayang kulit, 5 karawitan Putra, 4 karawitan Putri, 2 Ketoprak dan masih banyak lagi seniman mandiri. Kini beberapa kesenian masih tetap ada, dan sebagian lagi punah. Namun setelahnya juga muncul kelompok kesenian tradisi lain dengan warna yang lain.

Apa yang disebut dengan Jaranan Thik sesungguhnya memiliki banyak nama. Nama lain yang sering disebut baik oleh senimannya maupun masyarakat penikmatnya adalah Reyog Thik atau Reyog p(b)lok, Jaranan, Jaranan Sentherewe, dan Kuda Lumping. Akan tetapi, secara umum, masyarakat sering menyebutnya Jaranan Thik atau Jaranan Sentherewe. Di Singgahan, orang menyebutnya dengan istilah "Reyog Thik", sedang Reyog disebut dengan istilah "Reyog Dadak". Dilihat dari konsep besarnya, kesenian ini sesungguhnya tidak hanya ditemukan di Ponorogo, tapi juga di beberapa wilayah lain, terutama di lereng timur Gunung Wilis, misalnya, Trenggalek, Tulungagung, dan Kediri. Bahkan di Kediri, jaranan dianggap sebagai kesenian khas daerah. Di Ponorogo, kesenian ini berkembang pesat terutama di daerah timur dan selatan, misalnya, di wilayah kecamatan Pulung dan Slahung.

Sekalipun demikian, harus juga dinyatakan adanya beberapa perbedaan, sekalipun mungkin tidak signifikan, antara Jaranan Thik dengan jaranan yang terdapat di wilayah timur pegunungan Wilis. Jaranan Thik adalah satu jenis kesenian yang titik sentralnya ada pada penari Kuda Lumping yang terdiri dari empat orang. Penari yang lain adalah satu orang pemain disebut *celengan* (babi) dan dua atau tiga orang menari *ulo-uloan* (ular). *Ulo-uloan* dibuat dibuat dari sejenis kayu dadap dan dibuat menyerupai kepala naga. Jika mulut naga tersebut digerakkan dengan

dua tangan akan menghasilkan bunyi *plok* atau *blok*, atau akan berbunyi Thik jika kepala nega itu kecil. Bunyi inilah yang kemudian membuat kesenian ini disebut oleh masyarakat Ponorogo dengan istilah Reyog plok atau Reyog blok atau Reyog Thik atau Jaranan Thik.

Istilah Jaranan Thik dan Jaranan Sentherewe memang seringkali disebut secara bergantian, namun bagi komunitas Jaranan Thik sendiri, kedua istilah tersebut menunjukkan perbedaan dalam konsep pertunjukan. Menurut Isnen, Ketua Turonggo Sakti, di dalam Jaranan Thik, penarinya menari secara lembut dengan standar tari keraton. Hal yang paling menunjukkan perbedaan adalah pakaian. Pakaian penari Jaranan Thik biasanya seperti pakaian wayang orang, lengkap dengan *badong* (sayap yang menempel di pangkal lengan atas) dan *kuluk* (penutup kepala). Sementara Jaranan Sentherewe lebih menekankan pada pertunjukan jaranan di mana para penarinya kesurupan dengan konsep tarian yang cepat dan dinamis. Pakaian penari Jaranan Sentherewe seperti penari *Jathil* Reyog dengan ikat kepala.

Perbedaan di antara keduanya juga terletak pada perangkat musiknya. Pada Jaranan Thik alat yang dipakai adalah gendang, dua buah gong, dua buah kenong, dan terompet. Sementara dalam Jaranan Sentherewe menambahkan beberapa instrumen musik, misalnya, saron dan demung. Menurut Sugito, salah seorang sesepuh Jaranan Thik, istilah "Sentherewe" didasarkan pada bentuk tariannya yang cepat, dinamis, dan atraktif, di mana penarinya sedang dalam keadaan kesurupan. Menurutnya, istilah "Sentherewe" berasal dari dua kata "*senthe*, dan *rawe*".

Keduanya adalah sejenis tanaman yang getahnya bisa menimbulkan rasa gatal yang hebat jika mengenai tubuh manusia. "Tarian dalam Sentherewe itu tidak memiliki *pagon*, apalagi kalau sudah *ndadi*, kemudian penarinya bergerak seperti orang yang kena *senthe* atau *rawe*," tegasnya.

Menurut pengakuan Mahfud, salah seorang tokoh pemuda komunitas ini menyatakan bahwa pada awalnya yang berkembang di Ponorogo adalah Jaranan Thik, yaitu tarian Kuda Lumping biasa, tanpa ada unsur kesurupan di dalamnya. Tarian ini disebut dengan istilah *pagon* atau tarian standar Kuda Lumping. Perkembangan berikutnya, Jaranan Thik mendapat pengaruh kesenian jaranan dari wilayah Tulungagung, Trenggalek, dan Kediri yang lebih menekankan pada unsur kesurupannya. Jaranan dari wilayah Timur pegunungan Wilis inilah yang kemudian di Ponorogo terkenal dengan sebutan Jaranan Sentherewe.

Pada Agustus tahun 1998, seperti desa desa lain, biasanya warga Desa Singgahan akan mengadakan Perayaan HUT RI. Tidak ketinggalan pula para warga di Dusun Ngradi juga mengadakan perayaan. Seperti biasanya perayaan di Dusun Ngradi diselenggarakan dengan perayaan sederhana, dan yang lazim adalah perlombaan panjat pinang. Untuk menambah kemeriahan, ada keinginan sejumlah warga untuk menambahkan pertunjukan kesenian. Maka warga mulai mempertimbangkan kira-kira kesenian apa yang bisa dipertunjukan dalam acara itu. Karena singkatnya waktu dan dana yang terbatas, *Yantl,* seorang warga Ngradi, mereka bersepakat mendirikan kelompok Jarana Thik/ Sentherewe. Pelatihnya saat itu adalah Yanto, seniman asal Blitar. Kelompok ini kemudian dinamakan Turonggo Sakti.

Kelompok Turonggo Sakti dalam menghidupi kesenian ini hampir tanpa bantuan pihak lain. Mereka menghidupi kelompok Thik ini dengan model *"kumpulan"*. Warga kesenian ini mengumpukan sejumlah dana dari para anggotanya, untuk kemudian dipinjamkan kembali kepada anggota lain yang membutuhkan dengan bunga tertentu. "*Semacam arisanlah"* tegas Mahfud. Ketika ditanya tentang siapa anggota Turonggo Sakti Imam Mahfud menjawab, "*Semua orang dusun Ngradi adalah anggota* Thik*, karena kesenian ini kan milik bersama*. *Dengan demikian saat ini kita bicara* Sentherewe *atau Turonggo Sakti sama artinya dengan berbicara dusun Ngradi."*

Kelompok Jaranan Thik sendiri baru muncul tahun 1998. Pada Agustus tahun 1998, seperti desa-desa lain, Desa Singgahan akan mengadakan perayaan HUT RI. Tidak ketinggalan pula warga Dusun Ngradi, Singgahan, bermaksud mengadakan perayaan dengan berbagai acara perlombaan. Untuk menambah kemeriahan perayaan, sebagian warga berinisiatif untuk mengiringinya dengan musik. Semula hendak diiringi saja dengan musik dari *tape recorder*, tapi kemudian diputuskan untuk dimeriahkan dengan alat musik gamelan. Karena tidak punya, mereka kemudian meminjam perlatan musik gamelan. Dari sini kemudian mereka bersepakat untuk mendirikan kesenian Jaranan Thik. Pelatihnya saat itu adalah Yanto, warga Dusun Ngradi yang menikah dengan orang Blitar sehingga tahu banyak tentang kesenian jaranan. Kelompok ini kemudian dinamakan Turonggo Sakti.

Tidak seperti Reyog yang diprakarsai oleh pemerintah desa, Thik sejak awal muncul dari keinginan masyarakat bawah. Oleh karena itu, seluruh pembiayaannya sejak awal ditanggung oleh masyarakat sendiri dengan cara urunan

yang kemudian dipinjamkan kembali ke anggotanya dengan sistem bunga.

Pendirian Jaranan Thik Turonggo Sakti mendapat respon yang kurang baik dari komunitas Reyog karena dianggap akan menggeser kedudukan Reyog yang sudah mapan di Singgahan. Perseteruan ini bisa dilihat, misalnya, pada kasus mundurnya Saiman Kancil, Ketua Turonggo Sakti pertama. Saiman hanya menjalankan tugasnya selama tiga bulan. Isnen, Ketua Turonggo Sakti saat ini, mengomentari mundurnya Saiman dengan istilah "tidak tahan". Maksudnya, Saiman tidak tahan memimpin Jaranan Thik. Hal ini karena awalnya dia adalah salah satu tokoh Reyog di Desa Singgahan. Sementara, banyaka tokoh Reyog saat itu yang memandang Thik dengan sikap permusuhan karena dianggap akan menggeser kedudukan Reyog sebagai kesenian yang sudah mapan di Singgahan. Paling tidak, inilah yang dirasakan oleh orang-orang Jaranan Thik. Sebagaimana yang diungkapkan Agus, salah seorang seniman muda Jaranan Thik Turonggo Sakti, bahwa beberapa tokoh Reyog yang juga penduduk Ngradi sangat terang-terangan menolak Jaranan Thik pada awalya.

Sikap yang terkesan memusuhi tersebut, misalnya, terlontar dari ucapan *konco-konco* Reyog terhadap orang-orang Thik, "*Sudah punya* Reyog *kok ngurusi kesenian lain, tidak asli Ponorogo lagi*". Ucapan-ucapan seperti ini tentu menunjukkan adanya ketegangan di antara komunitas Jaranan Thik dan Reyog. Sekalipun tidak pernah muncul dalam suatu konlik terbuka, tapi perasaan bermusuhan yang diperlihatkan oleh *konco-konco* Reyog sangat terasa bagi komunitas Thik.

Saiman sendiri menyatakan bahwa kemundurannya karena semata-mata karena terbentur oleh jadwal latihan

yang bersamaan. Padahal saat itu, Reyog sedang latihan intensif menghadapi lomba (Festival Reyog Tahunan di alun-alun Kota Ponorogo). Akhirnya, dia memutuskan untuk lebih konsentrasi ke Reyog sekalipun dia saat itu dia menjadi orang nomor satu di komunitas Thik.

Akan tetapi, tampaknya alasan mundurnya Pak Saiman dari Jaranan Thik tidak semata-mata karena latihan tersebut karena menurut pengakuannya, latihan Reyog tidak mengganggu "tugas"-nya sebagai Ketua Turonggo Sakti. Agaknya, sikap yang kurang bersahabat yang ditunjukkan oleh *konco-konco* Reyog terhadap Jaranan Thik-lah yang membuatnya harus membuat keputusan untuk mundur dari Jaranan Thik dan kembali ke Reyog. Sekalipun tidak mengakui terus-terang adanya tekanan dari *konco-konco* Reyog terhadap posisinya di Jaranan Thik, namun secara implisit dia menyatakan bahwa ketidakhadirannya dalam latihan-latihan Reyog membuatnya mendapatkan tekanan sosial dari komunitas Reyog. "*Marai wonten ngriko niku sampun dicatheti, nek wayah medal mboten wonten, diucek mawon kaleh pimpinane* (Karena di sana (baca: di komunitas Reyog) itu sudah tercatat sehingga kalau tidak ada pada saat Reyog mau tampil, didesak terus oleh pimpinannya)," katanya. Apalagi kalau pas dibutuhkan Reyog tidak ada dan ada kabar sedang ada di Thik maka tekanan itu akan semakin terasa langsung dan berat. Menghadapai situasi ini, Saiman dihadapkan pada dua pilihan: Reyog atau Thik. Ketika ditanya tentang situasi ini, komentar yang keluar adalah, "*ngeten iki lho sing nggarahi biathuk kulo mboten enak* (begini itu lho yang membuat saya pusing)".

Menurut Mahfud, salah seorang penggagas berdirinya Turonggo Sakti, Saiman memang sengaja diminta oleh komunitas Jaranan Thik untuk menjadi Ketua Turonggo

Sakti dengan maksud agar bisa menjembatani antara Jaranan Thik dengan Reyog karena melihat posisinya sebagai salah satu tokoh Reyog di Desa Singgahan.

Adalah beralasan bagi komunitas Jaranan Thik untuk merasa khawatir. Sikap tidak bersahabat *konco-konco* Reyog mungkin bisa dipahami semata-mata sebagai persaingan antarkelomopok kesenian, akan tetapi berkonflik dengan Reyog tentu sangat berisiko. Risiko yang paling terlihat jelas adalah perpecahan warga desa. Bagi warga desa, ini sudah pasti harus dihindari. Tapi yang tidak kalah pentingnya adalah risiko politik. Reyog adalah kesenian yang sudah lama berdiri dan langsung dimiliki oleh desa. Berseteru dengan Reyog tentu akan mengakibatkan sesuatu yang tidak baik bagi keberlangsungan Thik. Apalagi, di antara *konco-konco* Reyog yang menunjukkan ketidaksenangannya tersebut terdapat pamong desa. Oleh karena itu, maka salah satu cara yang ditempuh untuk meredam suasana yang tidak sehat ini adalah dengan membangun jembatan komunikasi antara Jaranan Thik dengan Reyog agar tidak terjadi salah paham. Untuk menghilangkan kesalahpahaman dan saling curiga inilah yang membuat orang-orang Jaranan Thik meminta Saiman Kancil, salah seorang tokoh Reyog, untuk menjadi ketuanya.

Permohonan kepada Saiman untuk menjadi ketua Jaranan Thik bukanlah satu-satunya strategi yang ditempuh. Mereka juga *sowan* ke Parsun, ketua Reyog saat itu, untuk mengkomunikasikan pendirian Jaranan Thik sekaligus menyatakan bahwa pendirian Jaranan Thik sama sekali tidak berniat untuk menyaingi Reyog. Saat ini, kedua orang tersebut berposisi secara unik. Saiman sejak keluar dari Jaranan Thik kembali menjadi salah satu tokoh Reyog, sedang Pak Parsun ketika sudah tidak menjadi ketua Reyog,

menjadi "pembina informal" Jaranan Thik.

Secara pribadi, Saiman sebetulnya berharap antara komunitas Jaranan Thik dengan Reyog bisa akur. Reyog, Jaranan Thik, maupun kesenian lain seharusnya saling mendukung sehingga semuanya bisa berkembang dengan baik. Ini juga yang mungkin menjadi alasan ketika Saiman menerima pinangan orang-orang Jaranan Thik untuk menjadi Ketua Turonggo Sakti.

Kisah di atas menunjukkan betapa dominannya Reyog di Ponorogo. Reyog seakan-akan telah menjadi penguasa tunggal jagad kesenian di Ponorogo sehingga setiap ekspresi kesenian non-Reyog harus memperhitungkan berbagai risiko yang mungkin akan timbul terkait dengan sikap *konco-konco* Reyog. Risiko menjadi "kesenian yang dipersoalkan" adalah sesuatu yang sudah harus diperhitungkan sejak awal. Bisa dikatakan bahwa ruang berkesenian adalah milik Reyog. Jika ada kesenian non-Reyog yang bediri maka ia harus mendapat izin dari Reyog. Jagad ekspresinya adalah jagad yang dianugerahkan oleh Reyog tanpa harus menggeser, apalgi menggugat, Reyog sebagai kesenian yang asli dan paling berhak hidup serta menyandang nama besar Ponorogo.

Paling tidak, ada dua faktor yang bisa digunakan untuk menjelaskan fenomena perseteruan ini. *Pertama*, Jaranan Thik dianggap sebagai pesaing Reyog. Oleh karena itu, maka komunitas Reyog serta-merta menghadapi Jaranan Thik dalam posisi berhadap-hadapan. *Kedua*, stigma dari komunitas Reyog bahwa Jaranan Thik adalah kesenian import, bukan kesenian asli Ponorogo. Sebagaimana yang dinyatakan Isnen, tidak jarang ia mendengar ungkapan orang-orang yang tidak senang jaranan dengan olokan sebagai berikut, *"dudu kesenian asli kok diurip,* (bukan

kesenian asli kok diurusi).

Sejak berdirinya di tahun 1998 sampai sekarang, Turonggo Sakti sudah mengalami tiga kali pergantian kepemimpinan. Setelah Saiman Kancil yang hanya memimpin selama tiga bulan, Turonggo Sakti kemudian diketuai oleh Bejo. Kepemimpinan Bejo pun tidak lama yang kemudian dilanjutkan oleh Pak Isnen sampai sekarang.

Ini semua problem yang dihadapi komunitas Sentherewe berawal. *Pertama, Masalah Stigma*, karena dianggap menyaingi kemapanan Reyog di desanya, secara serta merta pula orang-orang Reyog melihat komunitas Thik ini dalam posisi berhadap-hadapan. Berbagai sindiran dan olok-olok sering muncul. Menurut pak Isnen bahkan ada yang mengolok "*dudu kesenian asli kok diuripi, ngurusi* Sentherewe (baca=Thik)*, keluargane opo arep dipakan rawe?"* (bukan kesenian asli kok dihidupi dengan menghidupi Sentherewe, apa keluarganya akan diberi makan rawe?). Mahfud menyatakan, "*Kalau* Reyog *Singgahan saja adalah kelompok kesenian yang secara resmi di danai oleh pemerintah. Kelompoknya didirikan atas nama masyarakat Singgahan, tidak jarang mengambil iuran untuk kepentingan* Reyog. *Sama juga ketika menyebut tokoh* Reyog *sama artinya pula menyebut para tokoh desa*"

Kedua, konflik yang awalnya bermula dari anggapan bahwa kesenian Thik akan menyaingi Reyog ini sekarang telah bergeser menjadi lebih luas. Saat ini kesenian Thik sudah dianggap menjadi salah satu kekuatan politik lokal desa Singgahan. Kegiatan-keiatan yang dilakukan kelompok Sentherewe, baik itu kumpulan atau latihan bisa jadi mendatangkan penafsiran lain dari kelompok yang kebetulan berorientasi politik (lokal) yang berbeda.

Imam Mahfud menceritakan *"...suatu saat Anak-anak* Sentherewe *bekerja bakti membersihkan saluran air dipinggir jalan dusun Ngradi. Itu semua murni inisiatif dari anak-anak dan murni untuk membersihkan lingkungan. Namun pada saat itu kami tidak melibatkan dua orang tokoh desa). Akhirnya kejadian itu menjadi konflik yang agak serius, bahkan kami dianggap akan mendirikan kamituwan (dusun) sendiri".* Konflik ini juga yang menyebabkan Kelompok Thik "Turonggo Sakti" tidak pernah ikut ambil bagian, atau diundang dalam setiap acara perayaan di tingkat Desa sampai pada tahun 2007 dan 2008 saat pemerintah desa mulai merasa perlu mengakomodasi kelompok ini. Dalam kasus ini, pergesekan politik tingkat desa memang sering juga merembet ke kelompok kesenian. Karena memang kelompok kesenian yang cukup solid, tanpa di rancang menjadi kekuatan politik, akan dianggap sebagai ancaman terhadap kekekuasaan dan tentu akan menimbulkan reaksi kelompok lainnya..

B. Pentas Jaranan Thik: Antara Permainan dan Pertunjukan

Suara dua buah kenong terdengar bertalu-talu. Dipadu dengan suara gong yang ditabuh bergantian dalam nada tinggi dan rendah menghasilkan suara yang nyaring. Suara terompet yang melengking dan kendang yang ditabuh secara dinamis menghasilkan paduan irama yang dari kejauhan sekilas terdengar seperti suara gamelan Reyog.

Suara musik yang mengalun sekitar satu jam itu seakan memang sengaja dirancang untuk mengiring situasi siang itu, panas, tanpa hembusan angin. Di belakang para panjak yang sedang semangat memainkan gamelan, berdiri *background* berbentuk gapura yang bergambar dua ekor naga yang melingkar. Semuanya tertata rapi di halaman rumah salah seorang warga. Halaman yang kira-

kira berukuran tiga kali sembilan meter itu sudah disulap oleh warga menjadi panggung pertunjukan yang hebat. Tali rafia sengaja dijadikan pagar pembatas untuk menandai kalangan atau arena pertunjukan yang berfungsi sebagai garis batas antara panggung dan penonton.

Pelan tapi pasti, halaman rumah yang telah berubah menjadi panggung tersebut mulai dipenuhi orang-orang, baik yang hendak menyaksikan maupun yang akan berpartisipasi aktif dalam pertunjukan tersebut. Ibu-ibu yang menggendong anak, anak-anak usia belasan, para pemuda dan pemudi serta bapak-bapak memenuhi arena pertunjukan. Terlihat beberapa orang pencari rumput sambil masih membawa rumputnya ikut berjubel bersama penonton lain.

Sementar di dalam rumah, belasan orang sedang sibuk merias diri. Ada yang sibuk mewarnai tubuhnya dengan arang; sebagian yang lain sibuk memasang rambut palsu; dan sebagiannya terlihat serius membuat jenggot dan kumis palsu. Setelah tiba waktunya, Sugito, seorang tua dengan bestar hitam, sarung batik dan ikat kepala berwarna hitam yang ujung-ujungnya dibiarkan terurai di kedua sisi pundaknya berdiri di tengah-tengah arena. Sambil memegangi keris yang diselipkan di pinggangnya orang tua membuka acara dan menjelaskan alur cerita yang akan dilakonkan. Tidak lupa, Sugito juga memperkenalkan nama-nama penari yang akan ambil bagian siang itu. Setelah menyelesaikan tugasnya, Sugito kemudian mengundurkan diri sambil mengucapkan, "Selamat menikmati!"

Musik yang tadinya mengalun pelan, kini mulai menghentak. Tanda pertunjukan segera dimulai. Enam orang penari muncul dari kedua sisi gapura naga. Dari balik gapura, ki dalang menjelaskan bahwa tarian tersebut

adalah penggambaran pertemuan agung di Kademangan Ngebel yang dipimpin oleh Demang Ngebel, *Warok* Suro Joyo dengan para punggawanya untuk membicarakan tentang akan dilaksanakannya sebuah pesta besar. Tarian ini diperankan oleh orang laki-laki dengan pakaian hitam khas Ponorogo. Wajahnya dipenuhi dengan kumis dan jenggot palsu. Tariannya kasar, tangannya mengepal, dan kakinya menghentak-hentak, sambil sekali-kali mengambil posisi berhadap-hadapan.

Tarian selanjutnya menggambarkan persiapan pasukan untuk berburu babi dan ular untuk keperluan pesta. Empat orang menari Kuda Lumping dengan pakaian seperti wayak orang, sayap terjepit di pangkal atas lengan dengan *kuluk* di kepalanya. Tarian Kuda Lumping ini dipadu dengan enam orang penari *Warok* di belakangnya.

Penampilan selanjutnya adalah seorang anak kecil berpakaian hitam yang sedang menjepit ”babi” di antara pahanya. Tarian ini menggambarkan hewan buruan yang menjadi sasaran perburuan para prajurit dan punggawa kademangan. Si ”babi kecil” menari lincah, meloncat-loncat dengan sorot mata ekspressif memancarkan keliaran. Babi hutan ini akhirnya ditangkap oleh para pasukan kademangan.

Pertunjukan terhenti bebarapa saat, tapi ki dalang di balik gapura tetap mengisahkan alur cerita selanjutnya sambil diiringi musik yang dimainkan secara pelan. Para penonton yang sejak tadi tidak henti-henti sorakannya menjadi sedikit tenang. Kemudian, munculah dua orang penari yang satu menggambarkan seorang ibu tua dan seorang anak kecil. Mereka adalah Mbok Rondo Dadapan, satu-satunya orang yang tidak ikut dalm pesta, dan Joko Lelono yang merupakan peruwujudan dari sukma babi

yang dibunuh untuk pesta. Bagian ini bias dikatakan sebagai sesi lawakan atau banyolan. Wajah Mbok Rondo Dadapan dibuat mencor dengan dandanan yang sangat menggelikan. Tariannya pun hampir tidak beraturan, hanya menggoyang-goyangkan badan sesuai irama gendang. Tak heran, pada saat bagian ini, arena pertunjukan semakin riuh dengan tawa penonton.

Setelah penonton dibuat terpingkal-pingkal, kini saatnya mereka menyaksikan sebuah tarian yang mencekam. Seorang penari dengan menggunakan topeng kepala naga (barong) dan tubuh yang dibalut kain hitam menari meliuk-liuk. Naga tersebut adalah perwujudan lain dari sukma babi. Dengan tarian yang meliuk-liuk dan menghentak-hentak, sang naga mengamuk memporak-porandakan seluruh kademangan kecuali rumah Rondo Dadapan. Klimaks pertunjukan ini adalah terjadinya prahara banjir yang menenggelamkan semua orang Kademangan Ngebel kecuali Rondo Dadapan.

Selesailah legenda Naga Baru Klinthing. Tapi pertunjukan belum usai. Seseorang yang sejak tadi berdiri disamping gapura naga tiba-tiba mengejang. Tubuhnya terlihat kaku dan terjatuh dilantai. Setelah mengambil salah satu peralatan tari, dia kemudian menari secara atraktif. Matanya melotot dan meloncat-loncat menakutkan. Inilah *ndadi* atau kesurupan yang sering menjadi pembicaraan dan merupakan ciri khas dalam kesenian ini.

Kisah di atas adalah kisah pertunjukan Jaranan Thik Turonggo Sakti Dusun Ngradi, Singgahan, Ponorogo pada tanggal 18 Agustus 2006 di depan Rumah Imam Mahfud. Pertunjukan kesenian jaranan dengan merujuk pada legenda Telaga Ngebel adalah sesuatu yang baru. Dan memang, sebagaimana yang diakui oleh Ketua Jaranan Thik

Turonggo Sakti, bahwa pertunjukan ini adalah kreasi baru. Yang menarik untuk dicatat di sini bukanlah semata-mata keunikannya, tapi terutama pada pergulatan sosial-politik yang melahirkannya.

Sejauh berbicara tentang klaim orisinalitas dan autentisitas maka keberadaan Reyog sebagai kesenian yang ”asli” Ponorogo seakan-akan sudah tidak lagi terbantahkan. Dari sini kemudian bertemulah dengan kepentingan kekuasaan politik yang semasa Orde Baru (hingga saat ini) berlomba-lomba untuk memiliki ikon daerah, tempat di mana ”mimpi” eksotisme masa lalu, jati diri daerah, sampai kepentingan ekonomi dan politik bercampur baur menjadi satu. Reyog kemudian ”ditangkap” oleh penguasa untuk memenuhi mimpi-mimpi dan kepentingan-kepentingan di atas. Mulailah mesin politik bergerak untuk mengamankan Reyog, mulai dari proyek pembinaan sampai upaya-upaya perlindungan dan pemekarannya, termasuk manipulasinya.

Yang jarang disadari adalah bahwa keberadaan Reyog yang di-*support* secara politis oleh penguasa setempat melahirkan ketersingkiran kesenian-kesenian tradisional lain, salah satunya adalah Reyog Thik. Ketersingkiran dan upaya untuk melakukan negosiasi atas posisi sosial-budaya-politiknya inilah yang bias kit abaca pada pertunjukan Turonggo Sakti di atas. Mereka tengah bergulat untuk memperoleh pengakuan sebagai kesenian ”putra daerah,” status yang selama ini hanya dinikmati Reyog. Dukungan seluruh warga kepada kelompok ini sangat kuat termasuk komunitas agamanya. Tidak ada stigma negatif sedikitpun dari tokoh-tokoh agama, khususnya di Ngradi tempat kesenian ini. Untuk membuktikan itu setiap kali latihan Thik bertempat di halaman Mushola. Meskipun demikian bukan berarti tanpa masalah. Banyak kalangan teruntama

dari orang luar dan kaum santri 'yang kaku' menganggap bahwa pentas Thik yang disertai dengan kesurupan (*ndadi)*, berarti sama artinya dengan mengundang atau berteman dengan setan. *"mereka sering menyindir dengan ayat inna syaitana lakum aduwwum mubiin"* jelas Mahfud yang juga seorang Sarjana Agama ini.

Sindiran atau stigma ini mungkin terjadi karena banyak pihak yang tidak memahami dari dekat tentang moment *"ndadi"* dalam Jaranan Thik ini, *"Sekarang ini, teman-teman melakukan makan beling* (kaca-ed) *atau makan api itu bisa dilakukan dengan berlatih dan ketrampilan khusus. Jadi bukan karena kesetanan,*" katanya.

C. Seniman Jaranan Thik: Dari Kesenian ke Politik Lokal

Melukiskan hubungan Thik dengan pemerintah desa di satu sisi, dengan hubungan Reyog dengan pemerintah desa di sisi lain, akan terlihat dalam pernyataan Mahfud, "Kalau Reyog di Singgahan secara resmi mendapat dana dari pemerintah. Kelompok Thik didirikan atas nama masyarakat Singgahan. Tidak jarang ada iuran untuk kepentingan Reyog. Ketika menyebut tokoh Reyog sama artinya dengan menyebut para tokoh desa."

Ungkapan Mahfud di atas memberi gambaran bagaimana posisi politik Jaranan Thik dalam konteks kehidupan kesenian di Desa Singgahan. Perseteruan antara Jaranan Thik dengan Reyog tidak semata-mata perseteruan antara kelompok kesenian, tapi juga mengarah pada masalah-masalah politik. Karena Reyog selalu menjadi ikon resmi desa yang dihidupi oleh pemerintahan desa maka Reyog Thik akhirnya diperspsi sebagai tindakan perlawanan terhadap aparat desa. Tidak mengherankan jika Turonggo Sakti hamper tidak pernah terlibat dalam setiap perhelatan sosial-politik yang secara resmi diprakarsai oleh penguasa

politik desa Singgahan. Sebagaimana yang dinyatakan Pak Saiman, setiap acara desa yang ada hubungan dengan keramaian, misalnya peringatan kemerdekaan RI atau Bersih Desa, Reyog bisa dipastikan akan menjadi kesenian yang ditampilkan. Hanya sesekali Thik tampil jika ada ”dana ekstra”.

Berbicara tentang dana untuk kesenian, harus diakui bahwa bahkan Reyog pun tidak pernah mendapatkan ”dana pembinaan” yang memadai dari dana desa. Kalaupun ada dana insentif dari desa, jumlahnya sangat tidak memadai. Tidak jarang masyarakat sendirilah yang menanggung kekurangan dana yang jumlahnya jauh lebih besar dari dana bantuan desa. Akan tetapi masalahnya di sini adalah sikap desa yang dirasakan tidak adil oleh komunitas kesenian selain Reyog. Sekecil apa pun, Reyog mendapatkan bantuan dana yang itu menandakan perlakuan istimewa desa terhadap Reyog, sikap yang hampir tidak pernah dirasakan oleh Thik, misalnya.

Tentu saja, sikap ini dirasa oleh seniman Jaranan Thik sebagai sikap yang tidak fair. Bahkan, menurut Mahfud, pihak aparat dusun Ngradi terkesan menghalang-halangi ketika Jaranan Thik hendak tampil dalam acara-acara dusun. Suara yang sering terdengar dari pihak aparat adalah bahwa Jaranan Thik memecah belah persatuan. Apa yang dianggap sebagai persatuan di sini adalah ketika ekspresi kesenian masyarakat hanya terwadahi dalam Reyog. Imajinasi persatuan bagi mereka adalah tidak adanya diversifikasi dalam ekspresi berkesenian. Dengan konsep persatuan yang dipahami seperti ini, tidak mengherankan jika kemudian Jaranan Thik distigma sebagai kesenian pemecah belah persatuan. Apalagi, sejak awal memang beberapa aparat desa yang menjadi bagian dari komunitas

Reyog menunjukkan rasa tidak senangnya ketika Jaranan Thik Turonggo Sakti berdiri.

Retorika "persatuan" untuk menghalangi tampilnya Jaranan Thik menandakan mulai bergesernya isu dari kontestasi antarkesenian ke konflik ideologis-politis. Penilaian seperti ini bukan mengada-ada. Setidaknya, sikap inilah yang pernah dirasakan oleh komunitas Jaranan Thik dari Kepala Dusun Ngradi. Komunitas Jaranan Thik merasa *kamituo* tidak suka dengan adanya kelompok Jaranan Thik Turonggo Sakti di dusunnya. Jadilah kemudian sikap suka dan tidak suka ini diekspresikan dalam bahasa-bahasa politik. Komunitas Jaranan Thik dipandang sebagai anggota masyarakat yang secara politis melawan aparat pemerintahan Dusun. Misalnya, suatu hari, komunitas Thik mengadakan kerja bakti membersihkan saluran air di pingir jalan Dusun Ngradi. Hanya karena kegiatan ini tidak diinformasikan ke aparat pemerintahan Dusun, mereka dituduh akan mendirikan kamituwan (dusun) sendiri.

Dalam konteks kehidupan desa, di mana harmoni sosial menjadi sesuatu yang sangat berharga, tuduhan tersebut mengindikasikan suatu konflik politik yang cukup serius. Di samping itu, harus juga dipertimbangkan bahwa kehidupan politik desa masih banyak dibalut oleh bias-bias feodalisme. Dalam konteks politik seperti ini, orang atau kelompok orang yang secara politis dituduh oleh aparat desa telah keluar dari kehidupan bersama, bisa mendapatkan berbagai risiko sosial-politik.

Harus juga diketahui bahwa Jaranan Thik bukanlah satu-satunya kesenian non-Reyog yang ada di Desa Singgahan. Ada beberapa jenis kesenian lain yang bisa diidentifikasi berdasrkan dusunya. Misalnya, jika Jaranan Thik menjadi ikon kesenian orang-orang Dusun Ngradi,

maka Dusun Mojo memiliki kesenian tradisional yang mereka sebut Keling, dan Dusun Puthuk Suren memiliki Gajah-Gajahan. Tidak menutup kemungkinan jika kisah konflik antara Jaranan Thik dan Reyog serta perasaan keteringkiran komunitas Jaranan Thik di Dusun Ngradi juga dialami oleh komunitas kesenian non-Reyog di dusun-dusun lain. Inilah potret singkat perseteruan Reyog dengan Jaranan Thik, di mana sejarah, legenda, dongeng, menjadi wilayah perebutan makna untuk mengukuhkan posisi masing-masing dan saling melakukan delegitimasi. Wilayah-wilayah yang diperebutkan itu tentu saja bukan sebuah dunia yang isolatif, tapi sebuah dunia yang langsung terhubung dengan praktik-praktik politik lokal.

D. Siasat Melawan Klaim Autentisitas

Perkembangan terakhir dari Thik *Turonggo Sakti* dengan mempertimbangkan antusiasme penonton yang lebih menyukai jenis Jaranan Sentherewe karena lebih dinamis dan atraktif, Jaranan Thik Ponorogo akhirnya juga mengadopsi Sentherewe dalam konsep pertunjukannya. Sekalipun tari jaranan standar (*pagon*) di Ponorogo mengalami penyusutan sejak diterjang gelombang Sentherewe dari wilayah timur, namun tarian standar atau *pagon* tetap dipertahankan kemudian dilanjutkan dengan acara *ndadi*, yaitu tarian jaranan di mana para penarinya dalam keadaan kesurupan. Dari sinilah, maka di masyarakat ponorogo, penyebutan Jaranan Thik dan jaranan Sentherewe saling dipertukarkan.

Di Dusun Ngradi sendiri ada perkembangan terbaru dari Jaranan Thik ini. Tarian Kuda Lumping standar dikemas dalam bentuk cerita Naga Baru Klinthing, sebuah legenda yang menceritakan asal mulanya telaga Ngebel, Ponorogo. Bisa dikatakan bahwa ini adalah murni kreasi

para seniman jaranan Dusun Ngradi. Dalam kreasi baru ini kita akan mendapatkan orang yang berperan sebagai *Warok*, sebagaimana dalam tarian Reyog. Setelah rangkaian kisah legenda Naga Baru Klinthing selesai, Sentherewe atau acara ndadi kemudian dimulai.

Bagi orang yang tidak mempertimbangkan konteks pergulatan Jaranan Thik di Ponorogo, keyakinan para seniman Jaranan Thik bahwa Jaranan Thik adalah kesenian asli Ponorogo mungkin terdengar mengada-ada. Tapi inilah keyakinan yang dipegang kuat oleh komunitas Jaranan Thik, paling tidak sebagaimana yang bias ditemukan di Dusun Ngradi. Di kalangan masyarakat Ponorogo, banyak yang menyatakan bahwa satu-satunya kesenian yang asli Ponorogo adalah Reyog. Jaranan Thik awalnya muncul di wilayah timur Pegunungan Wilis (Tulungagung, Trenggalek, Kediri) yang kemudian masuk ke Ponorogo.

Bagi komunitasnya sendiri, jaranan diyakini sebagai kesenian asli Ponorogo. Penyebarannya di daerah Trenggalek, menurut Sugito, salah seorang seniman Reyog Thik, adalah karena peran Raden Mas Broto. Mas Broto adalah salah satu tokoh dalam sejarah lisan rakyat Ponorogo tentang pertarungan antara dua orang *Warok* Ponorogo, Suro Menggolo dan Suro Gentho. Kisah ini memang sangat terkenal di Ponorogo. Kedua *Warok* tersebut bertarung untuk memperebutkan Mas Broto, pemuda Trenggalek, untuk menjadi menantunya. Reden Mas Broto inilah kemudian yang membawa kesenian ini ke daerah timur gunung Wilis, antara lain, ke Tulungagung, Trenggalek dan Kediri.

Tentu saja klaim ini tidak bisa dibuktikan kebenarannya. Akan tetapi, keyakinan para seniman Jaranan Thik ini bisa dibaca sebagai salah satu bagian dari

upayanya untuk mendapatkan pengakuan sebagai kesenian yang memiliki hak hidup di tanah Ponorogo sebagaimana Reyog.

Keyakinan tentang Jaranan Thik sebagai kesenian asli Ponorogo tentu saja tidak bisa menggugurkan "kenyataan" bahwa Reyog adalah kesenian "asli" Ponorogo. Pengakuan tentang autentisitas dan originalitas Reyog telah sedemikian kokoh dengan pengakuan yang telah tercatat dalam kanon-kanon resmi kebudayaan nasional. Oleh karena itu maka klaim autentisitas Jaranan Thik saja tidak cukup untuk mendelegitimasi Reyog, tapi harus dibangun kisah lain. Di sinilah kisah pertarungan dua *Warok* di atas mendapatkan signifikansinya.

Sebagaimana yang diakui secara resmi oleh pemerintah Kabupaten Ponorogo bahwa asal-muasal Reyog merujuk pada sejarah perseteruan antara Batoro Katong dan Ki Ageng Kutu. Atau paling tidak, Sejarah Katong-Kutu adalah salah satu versi yang banyak diakui oleh masyarakat Ponorogo.[3] Dari sini maka lahirlah klaim baru bahwa Jaranan Thik sesungguhnya adalah lebih tua daripada Reyog karena kisah Ki Ageng Kutu dan Batoro Katong terjadi jauh sesudah kisah pertarungan Suro Menggolo dan Suro Gentho. Sebagaimana yang dinyatakan oleh Mahfud, Reyog memang lahir dan berkembang di Ponorogo, namun ia lahir belakangan sesudah Jaranan Thik. Selanjutnya, "*...sangat mungkin* Reyog *diadaptasi dari* Thik *dengan menambahkan unsur Bali*," ungkapnya dengan yakin

Lengkaplah sudah cara untuk mendelegitimasi Reyog. Di tangan komunitas seniman Jaranan Thik, keangkuhan Reyog dijungkirbalikkan dengan mengembangkan

[3] Ada banyak versi dalam sejarah lisan tentang asal-usul Reyog Ponorogo, salah satunya adalah versi Katong-Kutu. Lihat Tim Penyusun, *Pedoman Dasar Kesenian Reyog dalam Pentas Budaya Bangsa*, 1993.

ceritanya sendiri. Tidak peduli apakah dengan cara itu Reyog kemudian bisa diturunkan dari singgasananya atau tidak, tapi komunitas seniman jaranan berusaha melakukan negosiasi atas posisinya di masyarakat Ponorogo. Dengan kata lain, komunitas Jaranan Thik berusaha mendekonstruksi (membongkar) wacana dominan yang ada selama ini dengan menawarkan wacana baru bahwa sesungguhnya antara Jaranan Thik dengan Reyog sama-sama kesenian asli Ponorogo. Tampaknya, bagi seniman Jaranan Thik, keberhasilan ini baru separuh jalan. Jalan berikutnya adalah mengukuhkan keunggulannya dengan menyatakan bahwa Reyog adalah kesenian yang lebih muda usianya dibanding Jaranan Thik, dan ia tidak lebih dari sekadar kesenian yang diadaptasi dari Jaranan Thik dengan mengadopsi unsur dari luar Ponorogo.

Dengan penjelasan yang sama, kita juga bias membaca kreasi baru Jaranan Thik Turonggo Sakti. Kreasi tersebut bias dianggap sebagai sebuah siasat para seniman jaranan untuk kembali menyatakan kepada masyarakat Ponorogo bahwa jaranan bukanlah "*sang liyan* (*other*)" bagi orang Ponorogo. Dengan mengambil legenda Naga Baru Klinthing sebagai konsep pertunjukan, mereka hendak menyatakan bahwa Jaranan Thik bukanlah kesenian asing sebagaimana yang banyak dituduhkan oleh komunitas Reyog, tapi jenis sendratari yang juga muncul dari bumi Ponorogo sendiri seperti Reyog. Jika Reyog memiliki situs asal-usulnya di Kerajaan Bantarangin, yang lokasinya diyakini ada di wilayah barat kabupaten Ponorogo maka Jaranan Thik juga mengidentifikasi masa lalunya pada wilayah Ngebel.

Praktik siasat ini semakin terlihat dengan dimasukkannya unsur *Warok* ke dalam pertunjukannya. Sejauh berbicara *Warok* maka imajinasi orang akan

langsung tertuju kepada Reyog Ponorogo. Penghadiran sosok *Warok* ke dalam pertunjukan Jaranan Thik akan melahirkan impresi keakraban. Jaranan Thik tidak lagi memunculkan imajinasi tentang dunia luar yang jauh di sana, tapi melahirkan sesuatu yang intim, yang akrab, yang sudah lama dikenal karena ia adalah bagian dari diri sendiri.

Tentu saja bagi para seniman jaranan, legenda Naga Baru Klinthing yang merujuk ada Telaga Ngebel memiliki logikanya sendiri. Ada keyakinan di lingkungan seniman jaranan untuk tidak menampilkan jaranan di area Telaga Ngebel. Mereka meyakini bahwa bermain jaranan di area Telaga Ngebel sangat berisiko. "*Nyawa adalah taruhannya*," adalah ungkapan yang biasa keluar dari para seniman jaranan tentang kemungkinan menampilkan jaranan di area Telaga Ngebel.

Sebagaimana setiap kepercayaan rakyat, keyakinan ini tidak tahu bagaimana asalnya. Pun tidak bisa sungguh-sungguh bisa dibuktikan atau sekadar merujuk suatu kejadian yang bisa membenarkan keyakinan tersebut. Sesuatu yang mungkin untuk dihubungkan dengan keyakinan tersebut adalah kepercayaan orang Ponorogo tentang keangkeran Telaga Ngebel. Memainkan jaranan yang di dalamnya ada unsur kesurupannya di Telaga Ngebel akan melahirkan kengerian yang dahsyat. Seperti orang yang bermain-main dengan bensin di dekat api. Tapi apa pun dengan berbagai kemungkinan spekulatif tersebut, keyakinan ini kemudian diolah sedemikian rupa oleh seniman Jaranan Thik untuk dijadikan modal dalam menegosiasikan konsep orisinalitas, terutama dengan komunitas Reyog.

BAB V
SIASAT KOMUNITAS SENIMAN KELING GUNO JAYA

A. Kehidupan dan Relasi Sosial Seniman Keling

Tahun 1942. Saat Hari Raya Idul Fitri (*Bodo Riyaya*). Di Singgahan, khususnya dusun Mojo, kegembiraan Lebaran dirayakan dengan berbagai pentas seni seperti Reyog, Ludruk, dan kesenian lain. Lebaran tahun itu adalah masa-masa sulit, dimana kemarau panjang yang mengakibatkan *paceklik* dan gagal panen. Kelihatannya tahun ini Wong Mojo tidak bisa merayakan "Bodo" seperti tahun-tahun sebelumnya. Namun, karena keinginan kuat untuk merayakan hari besar ini dengan menggelar sebuah pentas kesenian. Dusun Mojo adalah sebuah daerah terpencil yang menjadi bagian selatan dari Desa Singahan, Pulung. Tepatnya 1 jam perjalanan setapak dari pusat desa, dan daerah ini dipisahkan oleh sebuah sungai dan hamparan areal pertanian. Hampir keseluruhan dari warga Mojo adalah petani.

Pada saat sulit itulah, muncul gagasan dua orang tokoh dusun Mojo, Mbah Kasan Ngali dan Mbah Silas untuk menciptakan satu kesenian yang tidak banyak membutuhkan biaya, sederhana, tetapi bisa menghibur dan melibatkan banyak orang. Mbah Warni, salah satu menantu Mbah Kasan Ali yang kini masih hidup, menceritakan

peristiwa itu:

> *"Waktu Jepang datang kedaan warga dusun Mojo semakin mengenaskan. Orang hanya makan Ares Gedang (batang Pisang) dan berpakaian Karung. Biasanya Ketika orang Mojo merayakan Suro (tahun baru Jawa) atau lebaran itu nanggap Reyog, atau naggap Ketoprak. Tetapi pada saat itu tidak ada uang untuk nanggap. Sebenarnya di Mojo juga banyak senimannya yang biasa main Reyog atau Ketoprak. Akan tetapi tidak bisa membuat kelompok ketoprak dan Reyog sendiri, karena ketiadaan uang untuk, membeli peralatan Reyog atau ketoprak. Bayangkan saja berapa harga Dadak Merak, seperangkat Gong atau seragam sementara untuk makan saja sulit, akhirnya Mbah Kasan Ngali, mertua saya mengumpulkan para Pemuda untuk dilatih Njoget".*

Penuturan Mbah Warni ini dibenarkan pula oleh istrinya yang juga anak dari mbah Kasan Ngali sendiri: *" Iya, waktu itu, ketika zaman larang pakaian, Mak'e (bapak Kasan Ngali) melatih beberapa Orang dibantu oleh Mbah Silas dengan Peralatan seadanya dihalaman Rumah*". Kesenian yang menurut Mbah Warni diciptakan oleh Mbah Kasan Ngali ini yang kemudian dinamakan "Tari Keling"

Kesenian Keling, adalah juga Kesenian Jalanan. Kesenian ini dipentaskan di jalanan, dan memberikan kesempatan bagi orang-orang di sekitarnya untuk ikut menari. Dalam bahasa Reyog adalah *Obyokan.* Dalam kesenian semacam ini tidak ada batas, antara pemain dan penonton. Semua yang terlibat dalam suasana itu adalah pelaku. Tari Keling sesungguhnya mirip sebuah sendra tari yang dimainkan dijalanan dengan memainkan sebuah lakon meskipun, meskipun bukan merupakan sebuah drama yang dialogis. Pada awal pementasan, hanya beberapa pemain

yang menari sampai lakon yang diperankan selesai, hingga pada akhirnya semua orang yang ada disana ikut terlibat dalam tarian.

Cerita yang diperagakan oleh tari Keling adalah cerita yang diambil dari sumber yang tidak jelas. Berikut hasil wawancara dengan Mbah Galimin pada 23 Januari 2009, seorang Seniman gaek Keling yang kini menjadi pelatih tari Keling(transkrip wawancara sudah dialih bahasakan).

Tersebut sebuah negara yang bernama Lambas Keling yang dipimpin seorang raja bernama Bagas Pati. Kerajaan Keling ini adalah wilayah jajahan Kerajaan Ngerum, dengan Rajanya Prabu Indra jaya. Konon, Raja Bagaspati yang berwujud seorang raksasa itu kasmaran pada dua orang puteri kembar kerajaan Ngerum, yaitu puteri sekar Arum dan Sekar Wangi. Karena hasrat ingin memperistri kedua puteri sangat besar maka bagspati Memberanikan diri untuk datang ke Negeri Ngerum untuk melamar dengan membawa iring-iringan prajurit yang semua adalah raksasa.

Karena lamarannya ditolak, bagas pati akhirnya mecuri kedua puteri. Akibatnya, kerajaan Ngerum geger dan mengeluarkan sayembara atas usulan pujangga kerajaan, Jokarso. Sayembara itu berisi barang siapa bisa menemukan kedua puteri, kalau dia perempuan akan dijadikan saudara raja dan kalau dia laki-laki akan dijadikan suami dari keduanya. Alkisah, sayembara itu dimenangkan oleh Joko tawang seorang Ksatria dari Padepokan Waringin Putih. Iringiringan kepulangan puteri ini sangat meriah, para prajurit bagaspati digiring dijadikan tawanan sementara yang lain memikul "kerun", lambang kebesaran kerajaan Keling dan yang lain tak henti-hentinya memainkan musik dari gendang dan kentongan serta tambur untuk mengiringi 4 orang emban menari meghibur dua orang puteri.

Dari segi fisik kesenian Keling sangat menunjukan kesederhanaan, namun jika kita amati atau kita ikut bergabung dengan suara musiknya akan terasa begitu estetis. Seni Tari dimainkan oleh 8 orang pemeran parjurit raksasanya Bagaspati. Delapan orang ini adalah para laki-laki dewasa yang berkostum pada bagian bawah terbuat dari janur (daun kelapa), yang dilingkarkan pada Pinggang sehingga tampak menutupi bagian antara pusar dan lutut. Sementara itu pada bagian kepala mereka dihias dengan bulu ayam yang dirangkai melingkar dikepala. Seluruh bagian tubuh yang tidak tertutup kostum dihitamkan dengan arang. Dengan tarian yang memegang senjata berupa Pentungan/gada, pedang dan tombak. Jika dilihat dari penampilan fisik mirip seperti tari perang suku di Papua.

Pemain lain adalah seorang pembawa *Kerun* (Gapura yang melambangkan lambang kebesaran kerajaan). *Kerun* yang dibuat dari beberapa daun kelapa lengkap dengan pelepahnya yang dirangkai sehingga berbentuk mirip *Dadak Merak* dalam Reyog. Tarian yang dimainkan oleh penari ini mirip dengan seorang penari *Dadak Merak* dalam Seni Reyog. Ketika Tari Keling diarak berkeliling desa, gapura ini berada didepan dan diikuti oleh penari-penari lain.

Puteri Raja dimainkan oleh dua orang laki-laki dewasa yang berkostum seperti perempuan dengan kostum yang menunjukkan kesan seadanya. Dengan tarian yang mungkin tidak memakai *pagon* (standar). Kadang Menari sangat halus, kadang seperti tarian Tayub dan kadang mirip *Jathilan* Reyog, tapi kadang juga seperti penari latar atau seorang penyayi dangdut.

Sedangkan pemain yang lain adalah empat orang *emban* yang dimainkan oleh empat orang perempuan usia belasan. Kostum yang dipakai seperti kostum *Jathilan* dalam Reyog. Gerak yang ditarikan juga hampir seperti tarian *Jathilan* Reyog hanya saja tidak memakai Kuda Lumping. Jumlah pemain itu semua masih ditambah sejumlah pengiring yang dimainkan oleh para laki-laki dewasa yang berkostum seperti *Warok* dalam Reyog. Mereka mengiringi semua tarian dengan *senggak'an*.

Pada awalnya Tari Keling hanya diiringi oleh musik yang dihasilkan oleh alat musik yang sangat sederhana yaitu, Gendang, dua buah Kentongan dan satu buah Bedug. Belakngan alat musik pengiring seni tari Keling itu ditambahi dengan saron dan sesekali Sompret Reyog. Bunyi yang dihasilkan oleh alat musik tari Keling hampir mirip dengan musik iringan Reyog sesekali dan sesekali lebih sederhana lagi. Kadang juga ditambah dengan lagu-lagu Jawa, campursari atau dangdut dengan sompret.

Dengan iringan alat musik itu para penari memeragakan cerita Bagaspati dengan urut-urutan, *jejeran* Kerajaan Keling, kemudian Keraton Ngerum, dilanjutkan dengan pertarungan antara prajurit Bagaspati dan Joko Tawang. Semuanya diakhiri dengan pesta kemenangan Joko Tawang. Setelah itu semua orang boleh terlibat dalam tarian dan Keling diarak keliling Desa. Dan tidak jarang di antara orang yang menari itu mengalami *trance*, kondisi ketidak sadaran diri atau Mbah Warni lebih suka menyebutnya *ndadi* atau kesurupan. Pengambilan nama Keling menurut Sutrisno, Kepala Dusun Mojo, didasarkan pada ciri khas dari seni ini adalah orang-orang Keling (hitam). Tidak ada sumber yang jelas siapa yang memberi nama Keling dari seni tari ini. Tetapi Mbah Warni memberikan dasar yang

agak Filosofis dari Keling:

> *"Nenek Moyang Orang jawa adalah Orang Keling. Itu lho, orang yang hitam-hitam yang sekarang sering muncul di televisi (India Keling-ed). Hanya orang itu yang kuat hidup di Jawa dan menjadi nenek moyang orang Jawa, Orang cina tidak kuat hidup di Jawa juga Orang Arab. Jadi Seni Keling itu mungkin juga diciptakan untuk menghormati nenek moyang Orang Jawa."*[1]

Wong Mojo mengatakan bahwa seni Keling adalah satu-satunya, dan tidak ada duanya dimanapun. Seni Tari Keling sejak awal munculnya, yaitu sekitar tahun 1942, mengalami jatuh bangun. Kesenian ini pernah tidak tampak dalam hajatan atau pesta masyarakat dusun Mojo untuk beberapa tahun, namun belakangan muncul Lagi. Namun semua sumber yang dihubungi menyatakan bahwa Keling di Mojo, masih eksis meskipun tidak dikenal orang. Terakhir Seni Keling kembali bergeliat pada tahun 2000 yang lalu.

Menurut Mbah Galimin, geliat itu didasari pada keinginan untuk meramaikan kegiatan Agustusan pada tahu itu di Dusun Mojo. Kebetulan pada waktu itu Mbah Galimin baru saja pergi ke Lumajang dan menyaksikan kesenian yang menurutnya, mirip dengan seni Tari Keling. Akirnya Pada tahun 2000 itu Mbah Galimin dan dibantu Mbah Warni serta beberapa Orang yang lain melatih warga untuk memainkan seni Tari Keling.

B. Persepsi Diri dan Siasat Seniman Keling

Dalam sejarahnya kelompok kesenian Keling sangatlah mandiri, sebelumnya kesenian Keling belum Pernah atau tepatnya tidak pernah diundang atau ditangap. Orang Mojo melakukan keseniannya hanya

[1] Wawancara dengan Mbah Warni 21 Januari 2009.

untuk merayakan kegemberiaan, biasanya untuk acara perayaan lebaran atau merayakan tahun baru Jawa satu Suro. Kelompok Seni tari Keling dusun Mojo, mereka namai "*Guno Joyo"* ini tidak pernah bergantung pada pihak lain untuk menghidupi kelompoknya.

Sutrisno, salah seorang pelaku kesenian ini, mengatakan: *"Kami belum pernah mencoba meminta bantuan kepada siapa pun. Kami memainkan Keling hanya untuk keperluan kami sendiri. Pernah dulu diminta main di acara Agustusan di tingkat Desa Singgahan tapi kami menolaknya. Kelompok kami membuat kumpulan untuk menjalankan kesenian Keling ini untuk mengumpulkan sejumlah dana untuk kas dan untuk membicarakan latihan."*

Dengan nada yang agak rendah Mbah Galimin menegaskan: " *Siapa yang mau me-naggap kami? apa ada orang yang mau membiayai kami. Kami ini sudah sangat suka pada kesenian, dan Keling adalah kesenian kami*". Kebanggan Orang Mojo dengan keseniannya juga sangat tinggi. Mereka mengaggap hanya Mojo yang bisa menghidupi kesenian Keling. Menurut mbah Warni hanya Mojo yang kuat main Keling. Pada Tanggal 20 Agustus 2006 yang lalu, pada acara peringatan Kemerdekaan RI beberapa orang pemuda yang tergabung dalam ARJO (Arek Mojo) membuat rekaman VCD dari pementasan kesenian ini. VCD berdurasi sekitar satu jam ini dimulai dari ritual yang dilakukan beberapa sesepuh kesenian ini disebuah sumber air utama di Dusun Mojo. Dengan sangat mencolok, rekaman audio visual ini memperlihatkan kebanggaan orang Mojo terhadap ritual khas *kejawen*, yang menjadi basis kultural kesenian ini.

Hal ini menurut mereka hanya untuk mengabadikan kesenian yang selama ini menjadi kebanggaan orang Mojo. Dalam konteks yang seperti itu, sejauh ini tentunya tidak

ada problem yang berarti bagi kelompok kesenian Keling Guno Joyo. Sampai saat ini mereka masih beranggapan bahwa seni adalah seni dan bukan sesuatu yang komersial. Mereka berkesenian hanya karena mereka suka, itu saja. Tidak ada satupun motivasi untuk mencari keuntungan material (baca: uang). Mereka tidak peduli orang suka melihatnya atau tidak. Menurut Sutrisno, hal itu juga didasarkan pada darah seni yang sudah mengalir di Mojo.

Sampai saat ini kebanggaan mereka terhadap seni "asli" itu masih sangat tinggi termasuk juga para pemudanya, sehingga tampaknya hampir tidak ada keraguan akan problem generasi penerus. Hanya yang pasti kesenian ini tidak pernah diapresiasi oleh publik kesenian yang luas, misalnya di tingkat kabupaten. "*Kami ingin sekali dapat berpentas dalam acara penting di luar komunitas kami,"* demikian sebagaimana dituturkan Sutrisno.

Suatu saat mereka mendapatkan undangan untuk pentas di alun-alun atas undangan dari lurah Brotonegaran (Suprapto). Hajat yang sebelumnya dibuat karena ada pesanan dari wartawan sebuah televisi nasional ini merupakan undangan yang pertama keluar desa, pada tanggal 11 Februari 2007. Namun sang Lurah Brotonegaran ternyata tertipu ulah orang yang mengaku wartawan tersebut, yang ternyata tak kunjung hadir dan membebankan seluruh pembiayaan kepada lurah Brotomegaran. Hal ini membuat para seniman Keling yang sudah tiba di alun-alun Ponorogo merasa dipermainkan. Akhirnya mereka tetap melakukan pementasan di alun-alun walaupun dengan mengeluarkan biaya sendiri, yang pada akhirnya dapat di tanggung bersama dengan Lurah Brotonegaran.

Kesempatan pemetasan yang sesungguhnya baru

terjadi setelah kelompok ini menggabungkan diri dalam paguyuban kesenian tradisi Ponorogo, bersama Jaranan Thik Singgahan. Setelah melalui perjuangan yang cukup melelahkan melalui paguyuban, para seniman Keling mendapatkan kesempatan pementasan, dan salah satunya adalah sebuah kalender pariwisata nasional di Bali.

Berikut akan penulis deskripsikan beberapa hasil pengamatan peneliti terhadap dinamika kelompok kesenian saat melakukan memainkan keseniannya, sejak persiapan sampai pulang kembali. Hal ini dirasa perlu untuk menunjukkan bagaimana para seniman memandang diri dan siasat yang mereka lakukan pada situasi yang sulit menghadapi kelompok dominan.

Peristiwa ini terjadi pada tanggal 11 Agustus 2007, saat Hari Jadi Ponorogo yang ke- 410. Tari Keling bersama ratusan kesenian lain, seperti Reyog, Gajah-Gajahan, jaranan (Reyog Thik), odrot *tumplek blek* memenuhi sepanjang jalan Jenderal Sudirman, sampai alun-alun. Peristiwa ini oleh penulis dideskripsikan dalam uraian di bawah ini:

Hari itu acara kirab Hari jadi Kota Ponorogo, menurut jadwal jam 12.00 semua kelompok kesenian akan berkumpul di start Jalan Anilo, timur alun-alun Ponorogo. Jam 8 pagi kami meluncur ke Singgahan, sampailah di rumah Mbah Warni sesepuh Keling, tempat semua orang merias. Di kamar tengah rumah sederhana terlihat asap dupa mengepul, sementara bau makanan soto, sudah semerbak, sebagian dari mereka makan, sebagian merias diri. Yang paling menakjubkan adalah rias bagi orang keeling, yang seluruh tubuhnya dilumuri dengan arang yang di campur dengan minyak kelapa di sekujur tubuh. Mereka juga memakai janur untuk penutup kemaluan, dan bulu ayam yang rakit sedemikian rupa di kepala. Yang satu ini, arak jowo,

minuman keras khas jawa, yang rupanya di campur dengan miras lain berwarna mera sudah siap, sebagian mereka meneguk segelas minuman ini. "biar badan panas" kata Koring. Pak Hari lurah Singgahan, juga tidak ketinggalan menenggak minuman "penghangat badan" yang berwarna merah tersebut.

...Sementara itu banyak anak muda sebagai partisipan dalam pementasan ini juga berias, ala kadanya dengan mencoreng-coreng mukanya dengan arang. Jam 11 tepat, satu truk, satu buah colt bak terbuka dan carry telah datang menjemput. Semua orang kemudian masuk ke Mobil, para pasukan hitam berkumpul di mobil yang sama, tidak dicampur dengan yang lain. Sekitar 200 orang datang bersama-sama menuju kota hari itu. Tak terkecuali laki-laki dan perempuan, anak anak berkumpul di depan Rumah Mbah Warni, melihat persiapan Keling. Kebanggaan dan keceriaan nampak tergambar dari wajah mereka.

...Jam 13.00, sekitar 70 kelompok kesenian tumplek blek di kota Ponorogo, ada 42 grup Reyog *dan 2o kesenian selain* Reyog *mulai keeling, Odrot, Gajah, dan banyak kesenian lainnya. Rombongan kesenian jalanan ini mulai bergerak, dari Anilo menuju pendopo, dan hari itulah ditunjukkan ternyata Kelinglah yang menyedot perhatian publik dan para wartawan. Keesokan harinya media massa baik cetak lokal sepeti Radar Madiun dan hampir seluruh Radio menyiarkan keunikan kesenian 'Keling' yang selama ini tidak mereka kenal.*

Demikianlah Keling kemudian memecah perhatian *wong* Ponorogo dengan kesenian yang selama ini belum pernah ditampilkan dalam acara publik setingkat kabupaten. Berbagai media massa lokal dan regional menampilkan berita dan foto dalam ukuran yang cukup mencolok.

Hal ini kemudian bergayung sambut, Keling kemudian mendapat kesempatan bermain dalam *event* internasional yang pertama kali saat Pemkab Ponorogo mendelegasikan mereka dalam kirab Budaya Internasional di Jembrana Bali 1-2 September 2007. Namun dari keseluruhan pemain Keling, hanya 20 orang yang bisa ikut, itupun dipilih beberapa pemeran utama dalam kesenian itu, karena keterbatasan bus yang mengangkut mereka.

"Sebagai orang Ponorogo kami sungguh sangat Heran, baru pertama kalinya saya melihat kesenian Keling ini. Saya bersama dan dengan tamu undangan lainnya sampai menahan napas karena keheranan dan terpukau atas keindahan tarian Keling pada waktu gelar budaya Ponorogo beberapa waktu yang lalu." Demikian Petikan pidato Sekretaris Daerah Ponorogo pada waktu melepas rombongan duta kesenian Ponorogo untuk acara HUT kota Negara Jembrana Bali. Rombongan itu terdiri dari dua kelompok kesenian. Kesenian Reyog yang diwakili oleh Sanggar Tari Aglar bersama rombongan tari Keling. Pengiriman Duta Kesenian bagi Ponorogo adalah hal yang sudah sangat lazim, termasuk ke Jembrana Bali.

Menurut pengakuan Mbah Kotrik, nama panggilan untuk salah satu pegawai Dinas yang mengikuti perjalanan tersebut, dia merasa tidak biasa adalah diikut sertakannya tari Keling. Menurtnya pula bahwa Dinas Pariwisata mengetahui keberadaan tari Keling tersebut untuk pertama kalinya adalah pada waktu Kirab pusaka Grebeg Suro 2007. Menurutnya pula bahwa biasanya duta seni Ponorogo adalah Reyog atau tepatnya tari Reyog dalam berbagi variannya seperti yang dikirim ke TMII sebulan sebelumnya.

Bagi Pemerintah pengikutsertaan Keling ini adalah sebagi media promosi budaya Ponorogo atau tepatnya

kesenian ponorogo. Pemerintah berkeinginan menunjukan bahwa Ponorogo kaya akan seni budaya. Gunardi, Kepala Disparta Ponorogo mengatakan bahwa Keling adalah satu mutiara yang selam ini terpendam, Keling adalah kekayaan Ponorogo yang belum terakomodasi. Kita ingi menunjukkan itu kepada daerah lain bahwa Ponorogo tidak hanya memiliki Reyog, tetapi juga banyak kesenian lain." Apresiasi atas Keling ini juga diberikan oleh Sodik Pristiwanto, Ketua Sanggar Tari Aglar, yang pada waktu itu mengirimkan tarian Reyog ke Bali. Dia Mengatakan, "*Dari bayi menjadi orang Ponorogo sampai sekarang, baru sekarang ini saya megetahui bahwa Ponorogo memiliki keseian yang sangat eksotik dan estetik. Seandainya saya diberi kesempatan untuk menyentuh kesenian ini sebelumnya, saya bisa membuatnya menjadi kesenian yang sangat estetik dan pasti akan sangat menjadi perhatian di Bali*"

Sementara bagi kelompok Keling sendiri kesempatan ini disambut dengan kegembiraan luar biasa. Hal ini tercermin dari pangakuan beberapa personil dari keeling. Marsudi Koring ketua kelompok Keling Guna Jaya ini mengatakan " *alhamdulillah , usaha kita selama ini berhasil, kita sudah agak diperhatikan oleh pemerintah*." Dengan nada serupa, Wiyoto salah satu tetua kesenenian ini, juga mengatakan " *kapan lagi kesenian dari Singgahan bisa sampai di Bali*". Bahkan gurat kebanggaan juga muncul dari sebagian warga Mojo singgahan atas dikirimnya Keling ke Bali, hal ini tercermin dari obrolan peneliti di Warung kopi di dusun Mojo waktu saat latihan sebelum berangkat ke Bali, pada tanggal 24 Agustus 2007.

Kebanggaan *wong* Mojo atas momen ini sangat bisa difahami. Selama ini Keling sebagi sebuah tarian rakyat tidak pernah dilirik orang. Mereka biasanya memainkan

tariannya hanya untuk perayaan Agustusan, *suran* atau peryaan lain pada level dusun Mojo. Perlu diketahui bahwa kesenian ini bukan kesenian ritual, walaupun ada bumbu-bumbu magis dan mistis dalam rangkaian pertunjukannya. Mereka memainkan tarian ini murni mengekspresikan kegembiraan dan keinginan mereka untuk berkesenian.

Bisa juga dikatakan pula tarian Keling murni hasil kreativitas orang-orang Mojo yang muncul pada tahun 1940-an. Sehingga mereka sangat bangga ketika hasil kreativitas mereka diakui oleh publik dan "pemerintah" bahkan diberi kesempatan untuk mewakili Ponorogo dipanggung yang berskala internasional. Karena dalam festival kesenian Jembrana juga di meriahkan oleh kesenian dari manca negara khususnya Jepang, tentu mereka bisa mempersandingkan hasil kreasi mereka dengan karya besar dari negeri lain.

Kesempatan seniman Keling untuk menjadi duta kesenian ini salah satunya adalah hasil dari proses panjang keterlibatan para seniman Keling dalam Paguyuban Kesenian Tradisional Ponorogo. Hal ini benar-benar disadari dan diakui oleh Marsudi Koring: " *Benar mas kalau tidak ada paguyuban itu mana mungkin kita diperhatikan*". Hal ini juga di akui oleh Bambang, pegawai Dinas Pariwisata Ponorogo, dia mengatakan: "*Kita pertama kali melihat Keling pada waktu acara Kirab Pusaka, kemudian kita membaca sejarah singkatnya di buku Hijau*[2]".

Secara singkat, Keling ini adalah salah satu kesenian yang tergabung dalam Paguyuban Kesenian Tradisional Ponorogo bersama dengan kesenian tradisional lain di luar Reyog. Banyak yang sudah dilakukan oleh organ ini. Diawali dengan audiensi bersama Bupati Ponorogo kemudian

[2] Buku hijau adalah buku sederhana yang disusun oleh Ircas Ponorogo, berisi tentang profil beberapa kesenian tradisional Ponorogo non Reyog.

ikut berpartisipasi dalam Kirab Pusaka Grebeg Suro 2007 serta sekali tampil di panggung alun-alun atas permintaan Lurah Brotonegaran. Setelah itu Keling berkesempatan berpartisipasi dalam acara gelar budaya Ponorogo pada acara HUT Ponorogo bulan Agustus yang lalu.

Keikutsertaan Keling dalam rombongan duta seni Ponorogo ke Jembrana tahun ini memang sesuatu yang baru. Bisa jadi langkah ini adalah langkah baru dari pemerintah Ponorogo yang dalam hal ini direpresentasikan oleh Dinas Pariwisata untuk lebih akomodatif dalam penerapan kebijakan kebudayaan (baca: kesenian). Meskipun tentunya kita tidak bisa memungkiri bahwa perlakuan Reyog dan non Reyog masih sangat kentara di sana. Deskripsi berikut akan menjelaskan peristiwa keterlibatan Keling di duta Budaya Ponorogo.

Keling mendapat undangan untuk diikutkan dalam pengiriman duta budaya itu adalah pada dua Minggu sebelumnya tepatnya pada tanggal 22 Agustus 2007. Pada waktu itu undangan adalah berupa telepon dari Disparta kepad Marsudi. Pada hari itu juga Marsudi datan di kantor Dinas Pariwisata dan menjelaskan maksud dari Dinas Pariwisata atas keinginan dilibatkannya Keling dalam pengiriman duta seni tersebut. Pada pertemuan itu Marsudi memeroleh keterangan bahwa Keling akan dikirim ke Bali dengan akomodasi ditanggung Dinas Pariwisata dan memberikan dana sejumlah dana. Namun yang menjadi masalah adalah bahwa kesempatan berangkat hanya untuk duabelas orang saja. Padahal Keling biasanya melibatkan minimal tigapuluh orang. Terbatasnya jumlah kesempatan itu mengambil alas an bahwa rombongan akan terdiri dari satu bus, sementar rombongan Reyog Aglar melibatkan 30 orang personil ditambah panitia dinas Pariwisata sehingga

jumlah kursi yang tersisa hanya 12 orang.

Hal ini diinformasikan oleh Marsudi kepada penulis pada tanggal 26 Agustus tiga hari menjelang keberangkatan ke Bali. Informasi ini tentunya membawa banyak penafsiran, salah satunya muncul anggapan bahwa para seniman Keling hanya diperankan sebagai tambahan atau "*timun ungkuk jogo imbuh,*" demikian ungkap Marsudi. Kemudian sehari sesudahnya Marsudi bersama salah seorang pengurus paguyuban kesenian tradisional, datang ke dinas Pariwisata. Pada pertemuan ini akhirnya diperoleh kesepakatan bahwa kursi untuk Keling adalah lima belas orang, sementara ada sedikit tambahan dana, dan untuk mengurangi kekecewaan anggota Keling yang tidak bisa ikut ke Bali, pihak dinas bersedia memberikan kaos rombongan duta seni sejumlah 30 potong untuk anggota Keling.

Pengambilan kesepakatan ini dari pihak Keling tentunya didasarkan pada bebarapa hal. Di antaranya, bahwa kesempatan ini adalah kesempatan baik untuk media mengkampanyekan sekaligus membangun kepercayaan diri para seniman Keling dan orang Mojo pada umumnya. Ditambah lagi alasan bahwa pementasan ini tidak seperti biasanya dalam hal pendanaan. Biasanya setiap kali mau tampil Keling sebagi kelompok disibukan dengan masalah dana. Biasanya mereka patungan untuk mendanai pementasan. Bahkan pernah atas dasar kesepakatan seluruh warga mereka menjual Raskin (beras untuk keluarga Miskin) untuk membiayai pementasan. Pada kesempatan ini mereka merasa bahwa sejumlah dana yang mereka terima adalah cukup, yang dengan dana itu pula mereka bisa melakukan peremajaan alat (Bedug dan Gendang). Pada awalnya kesepakatan (terbatasnya jumlah personil)

itu mendatangkan reaksi negatif bagi sebagian besar warga Keling, namun akhirnya dengan memakai logika diatas mereka bisa menyadarinya.

Karena keterbatasan personil yang bisa ikut ke bali maka kelompok Keling melakukan bebarapa perampingan adegan dan personil. Di antaranya mereka meniadakan dua tarian: tarian Jathil yang berjumlah empat orang perempuan dan tarian Banyolan yang berjumlah dua orang laki-laki yang bergaya seperti perempuan. Sementara itu "Irengan", tarian yang paling khas dalam Keling ini, yang biasanya berjumlah empatbelas orang untuk dikirim ke Bali hanya sepuluh orang. Sehingga yang berangkat ke Bali adalah sepuluh orang penari dan lima orang *nayogo*/ pemusik. Formasi ini mereka latih sebanyak empat kali salah satunya dihadiri personil Dinas Pariwisata.

Rombongan duta seni Ponorogo tersebut berangkat pada hari jumat 31 Agustus 2007 dan tiba di Bali pada tanggal 1 September 2007 dini hari. Satu hal yang mestinya sudah perjelas dan disadari sejak awal oleh para seniman Keling adalah peran mereka di Bali. Mereka datang di Bali berbeda peran Reyog. Keling berperan sebagai peserta Kirab Budaya Nasional, yaitu sebuah parade kesenian dengan berjalan kaki sepanjang kurang lebih tiga kilometer. Sementara Reyog berperan tampil dipanggung utama pada acara puncak perayaan HUT Jembrana pada malam harinya. Sehingga hampir tidak memiliki waktu istirahat para penari Keling pagi itu sudah memulai persiapan. Membakar *dupa*, merias diri, dan mempersiapkan berbagai keperluan lain. Pada jam 11.00 mereka sudah siap dan atas permintaan Gunardi, kepala Dinas Pariwisata, mereka menari di halaman penginapan selama kurang lebih lima belas menit. Kemudian mereka berangkat ke lokasi Parade

dan mulai parade pada jam satu siang. Kita tidak tahu persis apa yang dirasakan para penari Keling saat itu. Di satu sisi mungkin mereka bangga tapi di sisi lain yang tidak bisa disembunyikan adalah rasa capek yang luar biasa. Di tengah puluhan kesenian daerah lain, Keling mengikuti parade. Di depan mereka kesenian dari Banyuwangi dan di belakang mereka kesenian dari Magelang. Sepanjang jalan Keling menjadi perhatian warga karena dandanan mereka yang sangat menyolok dan aneh. Dalam perjalanan itu setiap kesenian diperselihkan untuk berhenti dan bermain di depan tamu undangan selama limabelas menit, sebanyak tiga kali. Parade itu baru selesai pada jam 16.30.

Kemudian pada malam harinya para penari Keling berkesempatan menyaksikan panggung utama, atau puncak perayaan, dimana Reyog juga tampil di sana. Ini yang menimbulkan kecemburuan Keling, meskipun tidak terungkap, dalam hati mereka juga ingin tampil di sana. Tampil sejajar dengan mereka. Meskipun demikian ada perasaan dingin saat mereka berinteraksi dengan konco Reyog yang juga dikirim ke Bali, mereka seakan tidak saling kenal.

BAB VI
SIASAT KOMUNITAS SENIMAN GONG GUMBENG WRINGINANOM

(Tulisan ini ditulis bersama Paring Waluyo Utomo)

A. Potret Desa Wringin Anom

Desa Wringin Anom merupakan desa terluas kedua di Kecamatan Sambit. Dari data yang ada di Pemerintahan Desa setempat menyebutkan luas desa ini mencapai 1.069, 612 ha. Desa ini terbagi dalam empat dusun, yakni Banyuripan, Tambong, Nambang, dan Krajan. Dari empat dusun itu, terbagi lagi menjadi 39 Rukun Tetangga (RT), 8 Rukun Warga (RW). Untuk menuju desa ini dari Kota Ponorogo membutuhkan waktu kurang lebih satu jam, atau sekitar 25 km menuju arah selatan. Karena begitu luasnya, desa yang berada persis dibawah Bukit Gajah ini dihuni tak kurang 5474 orang. Jumlah warga perempuannya lebih banyak jika dibandingkan dengan kaum lelakinya. Jumlah perempun mencapai 2815 orang. Sementara jumlah kaum lelaki di Wringin Anom mencapai 2659 orang. [1]

Kalau dilihat dari kondisi geografis, Desa Wringin Anom mestinya cukup sejuk sebagai tempat hunian. Sebab pada sisi selatan desa ini membentang perbukitan yang awalnya sangat rindang untuk menciptakan iklim sejuk. Shun udara didesa ini rata-rata mencapai 28 derajat celcius. Namun kini ada peningkatan rata-rata suhu udara

[1] Profil desa Wringinanom

dikarenakan penebangan hutan pinus secara liar oleh warga desa di sekitar Bukit Gajah. Akibatnya, dua buah sungai yang membelah Desa Wringin Anom kering ketika musim kemarau. Sementara itu telaga di Dusun Banyuripan yang menjadi sumber mata air warga juga mengalami kekeringan. Kini lingkungan disekitar itu nampak bukan telaga lagi, yakni berupa kubangan tiada air yang ditumbuhi semak belukar dan pohon pisang. Menurut keterangan Purwanto (35 tahun), Kepala Desa Wringin Anom sumber mata air di Banyuripan kering terjadi pada tahun akhir tahun 90-an. Setelah sumber mata air di Banyuripan maka warga desa mulai menggunakan sumur galian untuk mendapatkan air. Kini sebanyak 589 kepala keluarga mengandalkan air dari sumur galian, dan 180 kepala keluarga mengandalkan air dari sumur pompa.

Dari tingkat pendidikan, warga Desa Wringin Anom masih banyak yang tamatan sekolah dasar, yakni mencapai 3084 orang. Sementara bagi warga yang menamatkan sekolahnya hingga SMP mencapai 540 orang. Pada tingkat lulusan SMA, penduduk Wringin Anom mencapai 215 orang. Namun ada juga sebagian warga yang tidak mengenyam pendidikan pada jalur sekolah formal. Jumlah mereka mencapai 329 orang. Bagi warga yang tidak pernah bersekolah, dikarenakan usianya telah terlanjur lanjut, disamping juga faktor-faktor ekonomi.

Ketersediaan sekolah di desa ini cukup memadai, setidaknya terdapat empat buah taman kanak-kanak, tiga buah sekolah dasar, dan satu buah sekolah menengah pertama di desa ini. Jumlah tenaga pendidik di sekolah juga relatif memadai, setidaknya terdapat delapan orang pengajar pada tingkat TK, 24 pengajar pada tingkat SD, dan 24 pengajar pada tingkat SMP.

Jika dilihat dari kebiasaanya beritual dan kontur desanya maka dapat dipastikan sebagian besar pendudukan Desa Wringin Anom adalah dengan bertani. Dari data yang ada menyebutkan bahwa 520 orang warga hidup dengan mengandalkan hasil pertanian, sebanyak 260 orang menjadikan dirinya sebagai buruh tani dikarenakan ketiadaan tanah untuk dimilikinya. Bagi mereka yang tidak memiliki tanah untuk digarap, ada pula yang menjadi buruh swasta. Mereka rata-rata bekerja menjadi buruh pada pengrajin genteng dan batu-bata yang ada di Wringin Anom sendiri. Kelompok buruh swasta ini mencapai 336 orang.

Sementara mereka yang menjadi pengrajin sebanyak 614 orang. Para pengrajin ini menampung tenaga kerja yang sebagian besar para tetangganya sendiri. Pekerjaan lain yang ditekuni warga Desa Wringin Anom adalah sebagai pedagang, yakni sebanyak 26 orang. Dua orang warga menjalani hidup sebagai peternak ayam, dan 21 orang sebagai aparatur negara.

Kepemilikan tanah di Desa Wringin Anom relatif berimbang, artinya sedikit sekali individu yang menguasai tanah lebih dari satu hektar. Dari 1336 kepala keluarga memiliki tanah di bawah setengah hektar. Sebanyak 110 kepala keluarga memiliki tanah antara setengah hektar hingga satu hektar. Sementara mereka yang tidak memiliki tanah sebanyak 210 kepala keluarga. Hasil tanaman pangan yang ada di Desa Wringin Anom sebagian besar adalah ubi kayu, jagung, kedelai, dan kacang tanah.

Pada saat kunjungan awal di Wringin Anom pada bulan Oktober 2006, berbarengan pula dengan masa *paceklik*. Untuk memenuhi kebutuhan makanan pokoknya, warga tidak lagi menanak beras. Ketersediaan bahan

makanan yang ada pada mereka hanyalah ubi kayu. Maka ubi kayu itu dikeringkan untuk dibuat nasi *tiwul* untuk mengisi perutnya. Cara ini ditempuh warga ketika desanya dilanda musim *paceklik*. Ubi kayu menjadi sumber pangan alternatif dikarenakan harga kebutuhan pokok kian melambung tinggi akibat kenaikan bahan bakat minyak, banyak warga yang tak mampu beli beras dan minyak tanah. Sementara untuk pembakarannya, mereka mengandalkan kayu kering yang ada di hutan.

Dari data statistik desa memang menyebutkan bahwa seluruh warga Desa Wringin Anom adalah penganut Islam. Namun sebagian besar corak keislamannya tetap bersandar pada nilai-nilai tradisi yang diwariskan oleh para leluhurnya, misalnya mereka masih memegang teguh tradisi Bersih Desa yang erat dengan nilai-nilai spirtualitas Jawa. Disamping itu banyak pula warga desa yang memegang nilai-nilai kebatinan lama, seperti *sangkan paraning dumadi*. Sebagian besar dari penganut kebatinan ini adalah para generasi tua siperti Embah Miseran. Namun banyak juga warga Nahdliyin di desa ini, khususnya selepas tragedi G 30 S 65. Kiai Muhyidin, Syuriah NU Kecamatan Sambit yang tinggal di Wringin Anom menyatakan saat ada pendataan keanggotaan administratif NU tahun 1994, setidaknya ada 900 orang terdaftar sebagai warga NU. Namun kini banyak warga yang tidak mau untuk didaftar sebagai anggota NU secara administratif.

"Sekarang ini warga sudah mulai pintar, mereka bisa melihat tingkah laku elit NU. Banyak elit NU yang memanfaatkan besarnya warga NU untuk kepentingan dirinya sendiri. NU digunakan untuk mencari kekuasaan. Warga melihat banyak pemimpin NU yang tidak amanah lagi, jadi secara administratif mereka tidak mau didaftar

dan memiliki keanggotaan NU, mereka hanya menyatakan bahwa cara berislam saja mereka menganut nilai-nilai yang dikembangkan atau tradisi yang ada di NU", ungkap Kiai Muhadi.

Beragam aliran dan organisasi politik juga tumbuh dan berkembang didesa ini. Jika pada masa orde lama, PNI merupakan organisasi politik yang dominan dari segi kuantitas, diurutan kedua diduduki oleh PKI, dan disusul oleh NU. Ketika menginjak masa orde baru banyak sekali simpatisan PNI yang masuk Golkar, akibatnya Golkar begitu dominan, menggantikan PNI. Setelah reformasi bergulir, berbagai organisasi politik marak di Wringin Anom.

B. Kehidupan, Relasi Sosial dan Persepsi Diri Seniman Gong Gumbeng

Sejarah dan Perkembangan Gong Gumbeng Wringinanom

Lahirnya Gong Gumbeng bermula sebagaimana dicatat Jaiman, seorang sesepuh Gong Gumbeng dalam catatan pribadinya yang tertulis dengan tulisan tangan, berawal dari pertikaian politik antara Panembahan Senopati dengan Ki Ageng Mangir. Kisah ini bermula ketika Panembahan Senopati hendak membuka lahan sebagai daerah perdikan ditanah Mentaok. Ketika akan membuka areal tersebut sebagai tempat hunian bahkan sebuah kerajaan hingga sekarang ini, Panembahan Senopati meminta bantuan seorang tokoh yang bernama Ki Ageng Mangir. Ketika diajak membuka tanah Mentaok, Ki Ageng Mangir dijanjikan oleh Panembahan Senopati setengah dari luas tanah tersebut.

Sebenarnya Ki Ageng Mangir telah memiliki perdikan sendiri yang bernama Perdikan Mangir. Perdikan Mangir ini terletak sekitar 20 kilometer arah barat daya dari Istana Mataram, ketika istana itu didirikan oleh Panembahan

Senopati. Perdikan Mangir disahkan semasa kekuasaan Majapahit. Jadi jauh sebelum Demak, Pajang, dan Mataram ada, Perdikan Mangir telah ada terlebih dulu.

Karena sebagai wilayah perdikan, maka Perdikan Mangir adalah wilayah yang otonom. Hak otonomi itu diberikan oleh Keraton Majapahit dikarenakan warga Perdikan Mangir waktu itu ikut berjuang bersama Majapahit berupaya menundukkan *Bhre* Wirabumi Blambangan.

Kembali menyoal tanah Mentaok. Panembahan Senopati bersikeras membuka Hutan Mentaok sebab ia dijanjikan oleh Hadiwijaya, Sultan Pajang untuk mengatur wilayahnya secara otonom, namun wilayah itu harus ramai penduduknya selama satu tahun sejak Senopati membuka lahan tersebut. Pertimbangan lain dari Senopati adalah untuk membiayai para pengikutnya dan gaya hidup mewahnya saat itu, maka perlu ada pendapatan yang banyak. Hal itu dimungkinkan ia dapatkan dengan membuka lahan Mentaok.

Akhirnya tanah Mentaok berhasil dibuka sebagai wilayah perdikan, bahkan menjadi daerah yang berkembang pesat, lalu menjadi pusat kekuasaan politik di Jawa pada masa itu, dengan Panembahan Senopati sebagai rajanya. Seiring dengan perjalanan waktu Panembahan Senopati tidak memberikan separuh tanah Mentaok kepada Ki Ageng Mangir. Senopati ingkar atas janjinya kepada Ki Ageng Mangir. Bahkan Panembahan Senopati berencana untuk membunuh Ki Ageng Mangir yang tinggal di lereng Gunung Merapi. Agar kelak di kemudian hari tidak ada tuntutan pembagian wilayah yang dilakukan oleh Ki Ageng Mangir maupun anak cucunya. Dengan disertai oleh para patihnya yang bernama Janurwendo, Senopati menyerbu tempat tinggal Ki Ageng Mangir.

Tindakan Panembahan Senopati ketika menyerbu Ki Ageng Mangir sengaja tidak membawa bala bantuan pasukan. Karena targetnya membunuh Ki Ageng Mangir adalah target rahasia. Ia tidak menginginkan tujuannya itu diketahui banyak orang hingga berakibat rusaknya citra atas dirinya. Sebab hampir semua kalangan menilai bahwa Panembahan Senopatilah yang dianggap sebagai pendiri Mataram dan seorang kesatria yang gagah berani.

Melihat dirinya terancam dengan adanya Panembahan Senopati yang hendak membunuhnya maka Ki Ageng Mangir melakukan perlawanan sengit. Ki Ageng Mangir sangat percaya diri dengan ilmu *kanuragan* yang dimilikinya ditambah dengan Tumbak Baru Dampit (ada pula yang menyebutnya Baru Klinting) di tangannya. Pertempuranpun tak dapat terelakkan, Ki Ageng Mangir dapat mengimbangi perlawanan ketiga tokoh tersebut. Bahkan di akhir pertempuran keduanya mengalami kekalahan, hingga membuat Senopati, dan Janurwendo kembali pulang ke Mataram.

Dalam perjalanannya menuju Mataram itu, keduanya mengalami kelelahan. Kemudian mereka merebahkan dirinya untuk beristirahat. Saat beristirahat itulah, Panembahan Senopati meresa dapat ilham bahwa untuk dapat mengalahkan Ki Ageng Mangir harus menjadikan putrinya yang bernama Angrong Sekar menjadi seorang penari *kledhek* yang berkeliling kampung dengan iringan musik dari bambu. Dalam tafsiran Mbah Jaiman (90 tahun) tokoh gumbeng dari Wringin Anom menyebutkan bahwa Senopati bukan mendapatkan ilham, akan tetapi semata-mata ide dari pikirannya dengan menggunakan putrinya untuk membunuh Ki Ageng Mangir. Sebab melalui pertempuran fisik, Panembahan Senopati tidak berhasil

mengalahkannya. Panembahan Senopati kepikiran untuk menggunakan tubuh perempuan untuk menaklukkan Ki Ageng Mangir.

Sesampainya di Mataram, Panembahan Senopati meminta kepada Ki Ageng Pemanahan untuk menciptakan alat musik guna kebutuhan penciptaan Tari Gambyong (tari Tayub untuk kalangan *kawulo*) tetapi terbuat dari bambu, bukan dari besi maupun perunggu yang biasa dipakai oleh pihak kerajaan. Ki Ageng Pemanahan adalah ayahanda dari Panembahan Senopati sendiri. Kenapa harus terbuat dari bambu? Penggunakan alat-alat musik dari bambu untuk lebih mendekatkan diri pada suasana orang kampung, agar penyamaran putri Panembahan Senopati tersebut berlangsung sempurna. Hal ini untuk menghindari kecurigaan dari Ki Ageng Mangir.

Maka dibuatlah seperangkat alat musik dari bambu oleh Ki Ageng Pemanahan. Terciptalah gumbeng yang mampu menghasilkan suara seperti gong, ada pula *benjor, angklung, kendang, siter*. Dalam setiap pertunjukkan gumbeng setidaknya diperankan oleh delapan orang. Dari delapan orang yang memainkan gumbeng terdiri dari tiga orang pemain angklung, 1 orang memainkan gong bonjor, satu orang memainkan siter, satu orang memainkan kendhang, satu orang memainkan siter, dan satu orang lagi berperan sebagai *kledhek.*

Ketika segala persiapan untuk bermain gumbeng telah terpenuhi, maka Ki Ageng Pemanahan segera menggelar pertunjukan gumbeng secara keliling, dimana Angrong Sekar sebagai *kledhek*-nya. Angrong Sekar adalah seorang putri dari Panembahan Senopati sendiri. Nama Angrong Sekar adapula yang menyebutnya Putri Pambayun yang bermakna putri pertama dari Senopati sendiri.

Angrong Sekar terus bermain gumbeng secara keliling. Sampailah pertunjukkan itu dilingkungan tempat tinggal Ki Ageng Mangir.

Melihat pertunjukkan *kledhek* tersebut, Ki Ageng Mangir ikut menikmatinya bersama warga desa. Karena penampilan Angrong Sekar yang sedemikian cantik parasnya, Ki Ageng Mangir kemudian jatuh hati padanya. Seiring dengan perjalanan waktu, keduanya kemudian hidup dalam satu rumah, dan dikarunia seorang anak. Bayi laki-laki itu kemudian diberi nama Barupati. Sementara itu Angrong Sekar teringat pesan bapaknya, kalau mereka telah hidup berumah tangga dan memiliki seorang anak maka dirinya harus membawa Ki Ageng Mangir ke Mataram agar Panembahan Senopati mudah membunuhnya.

Dengan bujuk rayunya, Angrong Sekar berhasil mengajak Mangir untuk pergi ke Mataram bersama putera mereka. Begitu sampai di Mataram Ki Ageng Mangir sangat terkejut, sebab dia tak menyangka bahwa Angrong Sekar adalah puteri dari Panembahan Senopati, seseorang yang mengkhianatinya, bahkan hendak membunuhnya. Menurut Embah Jaiman (90 tahun) sesepuh Gumbeng di Wringin Anom, Ponorogo, begitu mudahnya Panembahan Senopati membunuh Ki Ageng Mangir dikarenakan kesaktian Ki Ageng Mangir mengalami kemunduran dikarenakan ia telah berhubungan badan dengan seorang perempuan, yakni Angrong Sekar yang menjadi isterinya.

Ketika Ki Ageng Mangir meninggal dunia dikarenakan dibunuh oleh Senopati, maka beberapa pengikut setia Ki Ageng Mangir dengan sengaja melestarikan gumbeng berikut *kledehek*-nya untuk mengingat akan kelicikan dan keculasan Panembahan Senopati terhadap Ki Ageng Mangir. Dengan ditampilkannya gumbeng, berarti pula ejekan

terhadap Senopati. Bahwa Raja Mataram itu tidak dapat bertarung secara kesatria. Tanpa malu ia menggunakan perempuan untuk mengalahkan lawan-lawan politiknya.

Melalui gumbengan itu pula, para pengikut Mangir hendak meruntuhkan citra Panembahan Senopati yang selama ini digambarkan dalam Babad Tanah Jawi sebagai kesatrian Jawa tiada tanding yang mampu menggantikan bahkan mengalahkan Kerajaan Pajang. Dengan melalui kesenian gumbeng, para pengikut Mangir beranggapan dengan berkesenian sebagai cara strategis dalam melakukan perlawanan, sebab media kasusastraan masa itu masih syarat dengan kuasa keraton.

Melihat kenyataan ini, para pengikut setia Panembahan Senopati, termasuk para sastrawan keraton Mataram membangun makna lain atas gumbengan. Mereka menyatakan bahwa gumbengan dengan kehadiran *kledhek* di dalamnya sebagai perlambang kesuburan. Karena gumbeng sebagai pertanda kesuburan maka orang-orang Jawa harus menggunakan gumbeng sebagai ekpresi ritual guna menjaga kesuburan di desanya masing-masing.

Dan dalam perkembangannya justru tafsir yang dibangun oleh para pengikut setia Panembahan Senopati inilah yang dominan, dan diingat oleh banyak orang, sebab Senopati menggunakan basis politiknya untuk membangun tafsir tersebut. Kisah tentang Ki Ageng Mangir dalam kasusastraan Jawa memang tidak mendapatkan tempat. Kisah tentang Mangir hanya dipotret oleh sastra pinggiran, sebab Mangir adalah tokoh antagonis dari Mataram. Sementara Babad Tanah Jawa dari semua versi hanya menggambarkan kisah-kisah kepahlawan orang-orang keraton alias penguasa politik, mulai dari Majapahit hingga Mataram, termasuk di dalamnya kegagahan Panembahan

Senopati, sementara cerita tentang Mangir sengaja tidak diilustrasikan.

Cerita tentang riwayat Ki Ageng Mangir mendapatkan perhatian tersendiri oleh budayawan kawakan, seperti Prammoedya Ananta Toer. Salah satu kompilasi karya sastranya mengulas tentang Mangir, bahkan diberi judul *Mangir*. Cerita yang dituliskan oleh Pramoedya tidak jauh berbeda dengan cerita yang disampaikan oleh Embah Jaiman di atas. Beberapa perbedaan terletak pada pemberian nama dari para tokoh, misalnya Angrong Sekar menjadi Pambayun. Perbedaan lain yang muncul digambarkan oleh Pramoedya bahwa Ki Ageng Mangir belum memiliki anak walau telah menikahi Angrong Sekar. Munculnya nama Baruntala (Baru Klinthing) bukanlah anak Mangir, tetapi seorang prajurit perdikan Mangir. Adapula nama Wanabaya, oleh Pramodeya diakui nama lain dari Mangir. Namun sayangnya, Pramoedya tidak memberikan ulasan tentang hadirnya ronggeng (*kledhek*) dalam sejarah Mangir tersebut secara khusus.

Perbedaan lain dari cerita Jaiman dengan Pramoedya adalah soal kematian Ki Ageng Mangir. Pramoedya mengilustrasikan bahwa kematian Ki Ageng Mangir dikarenakan kepalanya dibenturkan ke watu gilang yang ada di Istana Mataram, ketika Ki Ageng Mangir bersembah bakti kepada Panembahan Senopati. Ki Ageng Mangir pergi ke Mataram dikarenakan ia telah mengambil Pambayun sebagai isterinya.

Namun Pramoedya juga menyadari bahwa sedemikian mudahnya kematian Ki Ageng Mangir oleh Panembahan Senopati diatas juga bagian dari cerita yang telah dihaluskan oleh sastrawan yang menuliskan kisah itu. Sebab bagaimanapun juga Ki Ageng Mangir adalah

tokoh yang sakti dan menguasai ilmu perang sehingga tidak masuk akal jika kematiannya dengan cara sedemikian mudahnya.

Namun, Pramodeya tetap mengakui bahwa cerita lisan tentang sejarah Mangir mengalami sekian banyak deviasi. Hal itu dimungkinkan sebab cerita ini baru dituliskan oleh para sastrawan setelah seratus hingga seratus limapuluh tahun kemudian, itupun penuh dengan kalimat *sanepo* atau kiasan. Hal itu dilakukan untuk menghindari tangan besi yang dapat dijatuhkan oleh keturunan Panembahan Senopati yang masih berkuasa hingga sekarang di Keraton Mataram.

Gong Gumbeng sebagai Manifestasi Ritual

Kesenian Gong Gumbeng adalah kesenian rakyat yang tumbuh pada situs-situs di seputar kekuasaan Mataram Islam di Yogyakarta. Hal ini dapat dipahami karena munculnya Gong Gumbeng berkait erat dengan berdirinya kerajaan tersebut. Di Ponorogo kesenian ini disemaikan oleh sekolompok warga desa di daerah Ponorogo Selatan. Oleh mereka kesenian ini dianggap sebagai cerminan identitas mereka yang cenderung *ngayogjakarto* (baca: mataraman).

Seiring dengan perkembangan waktu, Gong Gumbeng mulai dinilai sebagai kesenian yang banyak digunakan untuk properti ritual di dalam pedesaan di Jawa, khususnya wilayah-wilayah di sekeliling Mataram. Uniknya, gumbeng justru tidak populer di pusat-pusat keraton.

Menurut beberapa tokoh tua di Wringin Anom seperti Jaiman maupun Wandi, keberadaan gumbeng di desa itu telah ada sejak desa itu ada. Orang-orang Wringin Anom memang sebagian besar adalah para migran dari Mataram. Gerakan migrasi ini dimulai pada tahun 1837, ketika itu

seorang tokoh bangsawan Mataram, yang bernama Irogiri. Ia kemudian tinggal di Wringin Anom. Wringin Anom sendiri waktu itu telah berdiri sebagai sebuah desa. Kepala desa pertama ditempat ini adalah Honggoduwo. Irogiri diyakini oleh beberapa sesepuh desa ini, seperti Embah Suwandhi (70 tahun) sebagai pengikut Pangeran Diponegoro. Ia migrasi kedaerah ini karena perlawanan Diponegoro dihabisi oleh Belanda. Saat Irogiri memasuki desa ini, ia diterima baik oleh Honggoduwo. Pada saat itu, Wringin Anom sedang diliputi kekeringan yang mengakibatkan matinya sumber mata air yang dibutuhkan oleh warga.

Atas saran Irogiri, seluruh warga desa harus melaksanakan ritual yang bernama Bersih Desa, dan wajib dilaksanakan setiap Bulan Selo dalam pengkalenderan Jawa. Disaat Bersih Desa itu, warga desa disarankan oleh Irogiri untuk menggelar pertunjukkan gumbeng. Alasan yang dikemukakan oleh Irogiri, dengan menanggap *kledhek* gumbeng, berarti warga desa telah menyatakan terima kasihnya kepada danyang desa. Dalam mitologi pedesaan di Jawa, danyang dianggap bagian dari kekuatan magis yang bersemayam di setiap desa, dan ikut menentukan keseimbangan kosmologis desa tersebut.

Dalam kasus yang dialami oleh Wringin Anom pada masa itu, sumber mata air di Dusun Banyuripan, Desa Wringin Anom mengalami kekeringan. Padahal sumber air itu ikut membantu hajat hidup seluruh warga desa. Awalnya sumber itu sangat besar, bahkan membentuk sebuah kubangan mirip danau kecil dengan diameter kurang lebih 20 meter.

Akhirnya, pada Hari Jumat (*legi*) Bulan Selo atau 1837 M untuk pertama kalinya di Wringin Anom digelar pertunjukkan gumbeng oleh segenap warga desa atas

ajaran Irogiri. Pada saat pertunjukkan gumbeng pertama kalinya didesa ini, *kledhek*-nya diperankan oleh gadis desa setempat yang bernama Korijah, sementara para pemusiknya adalah Tamejo, Noyo, Barnawi, dan Irandi. Lantas pada perkembangan berikutnya gumbeng menjadi tradisi ritual tahunan di desa tersebut hingga kini.

Begitu menginjak tahun 1861 terjadi pergantian kepemimpinan Desa Wringin Anom. Kepala Desa Onggoduwo digantikan oleh Mangunkarso. Mangunkarso memegang kepemimpinan di Wringin Anom selama dua puluh tahun, tepatnya hingga tahun 1881. Periode berikutnya, kepala desa dipegang oleh Talkah Ranapura. Pada masa kepemimpinan Mangunkarso, gumbeng tetap ditampilkan sebagai bagian penting ritual Bersih Desa.

Pada masa kepemimpinan Talkah Ranapura ini, seorang antek Belanda yang bernama Prawirapraja melarang adanya ritual Bersih Desa. *Onder* Prawirapraja adalah seorang penguasa pada level kecamatan, yakni di Kecamatan Sambit. Walau *Onder* Prawirapraja seorang antek Belanda, namun ia juga pemegang teguh syariat Islam. Ia berpandangan bahwa ritual Bersih Desa yang menjadi kebiasaan warga pedesaan Jawa dianggapnya bertentangan dengan konsepsi Islam yang dipahaminya.

Karena tak kuasa melawan represi dari sang *Onder*, maka warga desa kemudian menghentikan kebiasaan Bersih Desa dengan menggunakan gumbeng. Pada saat ritual Bersih Desa dihentikan, warga Desa Wringin Anom mulai menghadapi berbagai kesulitan hidup. Sumber mata air di Dusun Banyuripan menjadi kering, sawah-sawah petani kekurangan aliran air. Akibatnya banyak tanah yang diperuntukkan untuk tanaman pertanian tidak menghasilkan panenan sedikitpun.

Dalam kepercayaan warga Desa wringin Anom, adanya pertunjukkan gumbeng dengan *kledhek*-nya adalah potret kesuburan yang ditampilkan warga lewat kebudayaannya. Ketika gumbeng dilarang maka kesuburanpun segera sirna. Potret sosial desa menjadi bergeser, dari subur menjadi tandus.

Bencana kekeringan yang melanda Desa Wringin Anom pada masa itu sangat diyakini oleh warga sebagai akibat dihentikannya ritual desa melalui gumbengan. Mereka memahami bahwa alam sedang marah, sebab ekpresi syukur tidak mereka ritualkan.

Dipihak lain, *Onder* Prawiropura sangat terkejut, sebab upeti pajak yang semestinya diberikan desa tersebut kepada pemerintah Kolonial Belanda lewat dirinya menurun drastis. Sang onder segera memanggil kepala desa mengenai kejadian tersebut. Talkah Ranapura sebagai Kepala Desa Wringin Anom mengungkapkan bahwa terjadinya *puso* dan kekeringan di Wringin Anom disebabkan warga desa tidak menjalankan ritual Bersih Desa. Bahkan Talkah Ranapura meminta *Onder* Prawiradipura untuk turun sendiri ke Wringin Anom melihat keadaan senyatanya.

Mendengar laporan tersebut maka pihak *Onder* Prawirapura mempersilakan warga Wringin Anom untuk melanjutkan kembali ritual Bersih Desa dengan menggunakan gumbeng sebagai medianya. Antusiasme warga kembali muncul, mereka dengan gegap gempita merayakan kembali Bersih Desa. Untuk mengkpresikan kebebasannya beritual itu, sampai-sampai warga desa memotong enam buah kambing.

Bahkan dari cerita lisan yang berkembang di antara sesepuh desa digambarkan bahwa terjadi hujan lebat ketika gumbengan selesai dilakukan. Apalagi pada kala itu,

Onder Prawirapura ikut di tengah-tengah keramaian warga. Ia digambarkan sedang menggigil kedinginan ketika hujan lebat menerpa desa itu.

Ungkapan beberapa sesepuh desa seperti Miseran maupun Jaiman yang menggambarkan betapa kontannya hujan yang terjadi di Wringin Anom seusai ritual Bersih Desa dapat dipahami sebagai ekspresi simbolik. Bombastisnya penggambaran realitas di atas sebetulnya cara menawar warga desa terhadap kekuasaan ketika ekpresi kebudayaannya dikebiri. Ekrpesi itu hendak ditujukan kepada kekuatan apapun yang hendak melarang diadakannya Bersih Desa dengan memakai gumbeng.

Sejak kejadian itu, tradisi Bersih Desa di Wringin Anom dengan menggunakan gumbengan telah menjadi urat nadi bagi kebutuhan spiritual warga desa disana. Para kepala desa penerusnya bahkan hingga kini tidak ada seorangpun yang melarang ritual tersebut. Setelah sempat berhenti sejenak karena dilarang oleh *onder* Prawirapura dan kemudian diperbolehkan kembali, para lurah penerusnya seperti Makun (1901), Kertawinangu (1926), Harjokusman (1951), Marnu (1985), Parmin (1993), Purwanto (2003) masih bersikukuh untuk mennggunakan gumbeng sebagai ritual desa.

Menurut Embah Jaiman, pertunjukkan kesenian gumbeng pada konteks kekinian setidaknya memiliki dua fungsi, yakni sebagai ekspresi berkebudayaan, dan yang kedua untuk merekatkan warga desa dalam sebuah kebersamaan. Kini dalam setiap penampilannya, kesenian gumbeng di Wringin Anom dibuat dua model. Yakni penampilan gumbeng yang biasanya ditampilkan saat siang hari dan dilaksanakan di tempat keramat, seperti sendang di Banyuripan. Pada saat malam hari untuk hiburan seluruh

warga di balai desa atau rumah kepala desa.

Beberapa instrumen pokok yang harus ditampilkan dalam pertunjukkan gumbeng di antaranya adanya gumbeng, yakni seperangkat angklung yang memiliki nada pentatonis. Tiap-tiap angklung terdiri dari tabung bambu yang dirangkai dalam ongkek. Ada pula gong benjor, yakni alat musik yang terbuat dari bambu ori, yang terdiri dari dua buah bambu dengan ukuran besar dan kecil. Bambu yang besar salah satu ruasnya terbuka dan bambu yang kecil tersebut dimasukkan dalam bambu yang besar. Peralatan yang ketiga adalah kendang, dan yang terakhir siter.

Untuk memulai pertunjukkan gumbeng, ada semacam "pakem" bagi *gendhing-gendhing* yang akan dimainkan. Sesuai kebiasaan selama ini, diawali dengan *bogiro*, disusul dengan *kutut manggung, pangkur, sinom parijoto, kinanti sandung, kodril*, dan seterusnya sesuai dengan tanggapan masyarakat. Dalam perkembangannya, saat pementasan diluar desa, seperti yang ditampilkan dalam arena Grebeg Suro diawal 2007, pakem ini tetap terlihat.

Gong Gumbeng dan Ritual Bersih Desa

Ritual Bersih Desa di telaga Banyuripan yang dilaksanakan setiap bulan Selo, sekarang tidak lagi tepatri pada hari Jum'at Legi. Yang penting adalah hari Jum'at pada bulan Selo, apapun hari pasarannya. Biasanya sekarang hari Jum'at terakhir dari bulan Selo. Menurut Purwanto (Kades Wringinanom), Bersih Desa dengan memakai Gong Gumbeng adalah hajatan bagi Desa, atau menjadi puncak dari acara Bersih Desa di Wringinanom (atau acara yang paling akhir). Sebelumnya setiap dusun melaksanakan Bersih Desa sendiri, biasanya di tempat-tempat "wingit" yang dianggap keramat, yaitu di Punden Sumur dan Dawuan Tambong, dan di Danyangan Jati Roso.

Khusus untuk di Danyangan Jati Roso biasanya disakan harinya dengan ritual di telaga Madirejo, Banyuripan. Kedua tempat ini dipimpin langsung oleh Kepala Desa, sedang dua yang lainya (Punden Sumur dan Dawuan Tambong) diserahkan kepada masing-masing Kamituwo. Pagi harinya Kepala Desa memimpin ritual di Danyangan Jati Roso, dengan membakar kemenyan serta mempersembahkan berbagai sesaji. Setelah selesai Kepala Desa kembali ke rumahnya, bersama beberapa warga mempersiapkan untuk pertujukan Wayang Kulit, yang akan digelar pada malam harinya di rumah Kepala Desa atau bisa juga dikatakan sebagai penutup ritual Bersih Desa.

Sebagian warga menyiapkan untuk tempat ritual di telaga Madirejo, dan menyembelih kambing sebagai hidangan.[2] Setelah persipan selesai, ada salah seorang yang pergi untuk memberi khabar ke Kepala Desa, bahwa persiapan sudah selesai, biasanya sekitar pukul 10.00 WIB, Kepala Desa berangkat dari rumahnya menuju telaga, dengan rombongan warga dan masih meninggalkan beberapa warga yang masih sibuk mempersiapkan untuk pertunjukan Wayang Kulit.

Kepada Desa datang ke telaga dengan membawa *ubo rampe*, sejenis sajen yang terdiri dari *gedang* (pisang) *setangkep* (biasanya yang digunakan pisang *rojo temen*, *kambil gudil* (kelapa yang *dipaprasi/dibaba'i*, sehingga tinggal tempurung kelapanya, sepernya atau kulitnya dihilangkan),[3] *kembang lawe*, *pacok bakal*, dan uang. Pacok

[2] Kambing yang disembelih 6 (enam), tidak (lima) atau 7 (tujuh), dengan alasan karena di Wringinanom ada 4 (empat) tempat (danyangan) yang digunakan Bersih Desa, maka satu tempat mendapat hitungan 1 (satu) kambing, jadi membutukan 4 (empat) kambing, sedangkan 2 (dua) kambing yang lain untuk pertunjukkan Wayang Kulit. Adapun biaya untuk acara ini, 40 % diambilkan dari iuran warga dan selebihnya ditanggung oleh Pemerintah Desa.

[3] Wawancara dengan Wandi, sesepuh Desa Wringinanom, dan mantan Sekertaris Desa, di rumahnya. Selasa, 11 Oktober 2006, Pukul 16.00 WIB.

bakal biasanya terdiri dari *takir*; telur, rokok grendo, cermin, sisir rambut, bedak dan *badeg* (air tape) yang ditaruh di botol kecil. Sesajen ini biasanya *double*, yang satu untuk Danyangan telaga dan satunya untuk Gong Gumbeng. Sesaji ini nantinya akan diletakkan di tengah telaga, di bawah pohon besar.

Sampai di sana Kades melakukan *obong-obong* (membakar kemenyan), melakukan seserahan (*masrahne*) sesaji dengan membaca beberapa lafad (*ngujubne*) di *punden*nya (*punden* adalah tempat pusat ritual yang dianggap paling bertuah), yaitu di tepi telaga sebelah timur laut, ketika para warga semuanya sudah berkumpul. Masyarakat biasanya membawa *ambeng* (nasi) dan dilokasi nanti dimakan bersama-sama dengan lauk daging kambing yang telah disembelih (dijadikan korban).

Setelah itu *genduren* (makan bersama) dimulai; tetapi terlebih dulu Kepala Desa membacakan beberapa kalimat yang mengungkapkan maksud dan tujuan diadakannya acara (*ngujubne* dan *ngajatne*), makan bersama ini dengan memakai wadah daun pisang sebagai tempat nasinya. Bersamaan dengan itu *tledek* dan Gong Gumbeng mulai dimainkan. Dimainkan beberapa tembang (*lagu*), Kebogiro dan lain-lainnya. Setelah cukup dilanjutkan dengan *tanyuban*. Sinden harus berdiri dan diikuti dengan penari-penari dari warga yang biasa disebut *beso* (pasukan jogetnya). Setelah acara selesai sekitar jam 13.00 atau lebih, jika yang datang ke acara tersebut ramai. Dan menurut pengakuan Purwanto (Kades) setelah acara biasanya diikuti dengan hujan, biasanya setiap tahun dia pulang dari acara selalu kehujanan basah kuyup. Setelah itu:

> *"Malamnya dilanjutkan dengan pertunjukkan Wayang Kulit dengan mengundang seluruh warga. Yang didahului dengan*

budaya Islam yaitu pembacaan tahlil bersama. Setelah tahlil bersama dilanjutkan dengan hiburan Wayang. Lakon yang dimainkan bebas sesukannya, tidak ada keharusan menentukan temanya. Tidak ada pakemnya. Yang pasti bukanlah tema-tema yang jelek karena tidak ada orang menyelenggarakan wayangan dengan mengambil tema-tema yang jelek, kalau ada itu hanya dalam khazanah/ kekeayaan cerita wayang saja. Jadi tidak mungkin ada pertunjukkan wayang yang mengambil tema tentang "matinya Duryudono" misalnya. Kalau dalam pementasan pasti tentang tema-tema yang baik "tompo wahyu" dan lain-lainnya. Itu kan karena do'a baik itu sulit terkabul sedangkan do'a yang jelek itu mudah terkabul. Kemudian paginya diteruskan denngan ruwatan."[4]

Demikianlah keterkaitan antara Gong Gumbeng dengan masyarakat Wringinanom, paling tidak telah tergambar dalam benak kita, bagaimana kehadiran dan posisi Gong Gumbeng di tengah-tengah masyarakat Wringinanom.

Gong Gumbeng: Media Kontestasi Politik-Kebudayaan

Pada tahu 50 an merupakan tahun emas bagi perkembangan kesenian di Desa Wringin Anom. Dalam ingatan Wandi, setidaknya dua dusun di Wringin Anom muncul kesenian Reyog, yakni dari Dusun Krajan dan Dusun Nambang. Di Dusun Krajan yang mayoritas masyarakatnya PKI, maka secara otomatis kelompok Reyog disana digawangi oleh tokoh-tokoh komunis yang dipimpin oleh Nyono. Sementara di Nambang mayoritas warganya sebagai simpatisan PNI. Wandi sendiri sebagai ketua perkumpulan Reyog ditempat ini. Sementara di Dusun Banyuripan sejak lama telah ada gumbeng sebagai kebutuhan ritual orang sedesa.

[4] Wawancara dengan Purwanto, Kepala Desa Wringinanom, di rumahnya. Selasa, 25 Oktober 2005, Pukul 15.00 WIB.

Reyog di Krajan menjadi media yang efektif dari pihak komunis untuk membangun basis. Menurut keterangan Kiai Muhyidin, waktu tahun 50-an dibangun citra oleh tokoh-tokoh komunis, seorang pemuda sejati harus bergabung pada kelompok sinoman Reyog, jika tidak, yang bersangkutan akan dikucilkan dalam pergaulan dan dianggap tak jantan. Karena merasa seorang diri, Kiai Muhyidin juga ikut bergabung bersama kelompok sinoman itu.[5]

Dari usahanya yang serius mengorganisir massa lewat Reyog, Krajan menjadi satu-satunya dusun di Wringin Anom yang didominasi oleh PKI, dusun-dusun lainnya seperti Banyuripan, Nambang, Tambong di dominasi oleh PNI. Bahkan Reyog Krajan merupakan Reyog yang tergolong sangat aktif menggelar berbagai pertunjukkan. Karena kehidupan warga dusun oleh kalangan PKI digerakkan lewat kesenian, Kiai Muhyidin melihat kehidupan keagamaan diwilayah ini sangat kurang. Dengan bahasa yang sangat bombastis, Kiai Muhyidin menyatakan "seolah-olah Agama Islam telah punah dari Dusun Krajan".

Nyono, seorang tokoh PKI yang juga seniman serba bisa menggelorakan kehidupan orang dusun juga melalui pentas wayang, tentu juga Reyog. Untuk menjaga spirit dan gairah "revolusi", Dalang Nyenet (nama lain dari Nyono}) senantiasa menggelar kisah-kisah peperangan dalam wayang. Sementara itu di Dusun Nambang, perkumpulan Reyognya tidak terkesan milik partai, walau PNI dominan didusun ini. Hal ini terjadi dikarenakan Embah Wandi tidak menginginkan Reyognya hanya menjadi miliki satu golongan saja, sementara yang memprakarsai Reyog di Nambang berasal dari lintas organisasi politik. Dipihak

[5] Catatan wawancara ini dilakukan oleh asisten dari peneliti, Samsul Maarif pada rentang tahun 2005 -2006

lain, PNI secara umum di Desa Wringin Anom dianggap organisasi yang mati suri. PNI hanya pampang nama, tidak memiliki kerja-kerja yang konkrit kepada orang dusun.

Melalui pentas kebudayaan ini pula PKI mengenalkan dan mematok perubahan-perubahan sosial. Misalnya saja PKI "memaksa" warga mengubah sistem *kulen* yang telah berkembang di Desa Wringin Anom dan desa-desa sekitarnya. Sistem *kulen* adalah sistem waris dimana anak sulung mendapatkan harta warisan paling banyak. Sementara PKI menghendaki harta warisan dibagi secara merata kepada seluruh saudara yang bersangkutan.

Perubahan-perubahan sosial yang didistrubusikan PKI tidak itu saja, mereka melalui ketentuan dusun membuat ketetapan pemilik tanah disebuah desa A harus domisili di desa A, si pemilik tanah di desa A tidak boleh berdomisili di desa lain. Demikian juga sebaliknya, pemilik tanah di desa B harus domisili di desa B. Regulasi politik yang dijalankan oleh PKI pada tingkat dusun ini memang membawa ketertarikan sendiri dari kalangan warga.

Namun situasi ini tidak berjalan lama, kehidupan sosial politik secara nasional berbalik arah. Peristiwa Gestapu di Jakarta pada tahun 1965 membawa petaka yang mengerikan bagi PKI berikut *underbow-underbow*-nya. Dalam kesaksian Kiai Muhyidin, Dusun Krajan nyaris sepi penghuni, sebab banyak warganya dihabisi oleh orang-orang NU dan PNI. Kedua organ politik tersebut seolah berlomba-lomba mencari muka didepan pemerintahan baru agar bisa diterima. Disamping mereka menaruh "dendam" terhadap ulah PKI, sebab sebelum Gestapu PKI begitu demonstratif dan bersifat offensif terhadap kelompok lain, terutama NU yang cenderung konservatif terhadap perubahan.

Para algojo sipil itu memasuki Krajan dan dusun-dusun lainya beroperasi mencari orang-orang PKI. Para algojo sipil, khususnya yang berasal dari NU yang memasuki Krajan adalah orang-orang Wringin Anom. Sebab di Wringin Anom sendiri NU tidak memiliki basis sosial yang mapan. Warga Dusun Krajan yang dianggap BTI maupun PKI dihabisi di Jurang Modin.

Kiai Muhyidin memang mengakui bahwa sebagian warga dusun itu tidak semuanya mengerti tentang komunisme. Mereka hanya mengetahui bahwa mereka anggota BTI. Mereka ikut BTI dikarenakan BTI menjadi organ penting sebelum Gestapu yang membagikan aliran air bagi para petani. Banyak warga yang ikut BTI karena BTI dianggap sebagai dewa penolong bagi wong tani.

Ketika PKI berhasil dihabisi, Reyog di Krajan juga hilang. Untuk beberapa tahun dusun ini vakum akan kesenian. Nampaknya, hal ini menjadi kesempatan bagi tokoh-tokoh NU untuk menumbuhkan revivalisme agama. Disaat orang-orang PKI habisi, para pemuda ansor juga membakar tempat-tempat pendanyangan yang ada di Wringin Anom. Tokoh NU yang awalnya giat mendorong kebangkitan kehidupan keagamaan adalah Pak Guru Widodo. Bahkan karena begitu semangatnya itu, ia melontarkan pernyataan kepada warga agar tidak menjalankan lagi ritual Bersih Desa di sendang dengan menggunakan gumbeng. Ia berargumentasi bahwa aktivitas itu bertentangan dengan Islam.

Konteks pernyataan Pak Guru Widodo ini dapat dipahami, sebab waktu itu ia sedang mengkampanyekan PPP didesa ini. Dengan memotong basis *abangan*isme yang terjaga lewat ritual Bersih Desa. Pak Guru Widodo berharap massa berpaling kepada PPP. Namun pernyataan ini segera

mendapatkan resistensi dari kalangan *abangan*, terutama dari tokoh-tokoh kebatinan yang umumnya menjadi simpatisan PNI yang ketika ada kebijakan fusi partai masuk ke Golkar.

Berkuasanya Golkar di Desa Wringin Anom memang tidak mengubah struktur tradisi yang ada didesa ini. Bahkan Golkar memberikan lampu hijau atas pratek-pratek *abangan*isme. Melihat adanya resistensi itu, kalangan NU yanga ada di PPP segera mengurungkan niatannya. Setiap *Sasi Selo*, tetap saja orang-orang Wringi Anom melakukan ritual Bersih Desa. Bahkan Pak Guru Widodo sendiri yang awalnya menentang gumbeng dan Bersih Desa menjadi orang yang terlibat dalam acara itu, ketika ia berpindah haluan politik dari PPP ke Golkar.

Pada awal tahun 80 an, tokoh-tokoh NU memelopori adanya kesenian-kesenian baru. Kalangan Muslimat, Fatayat, dan Ansor di Wringin Anom mengenalkan drum band. Keberadaan drum band yang dimotori oleh anak-anak muda NU ini diharapkan mampu menyaingi kesenian-kesenian yang bergenre *abangan* seperti gumbeng dan Reyog.

Pada tahun 1986 di Dusun Krajan dibangkitkan kembali Reyog. Keberadaan kesenian ini dibidani oleh para tokoh *abangan* yang masih setia kepada Seokarnoisme. Pada kemunculannya yang kedua ini, Reyog di Krajan tidak memiliki hubungan historis dengan PKI. Pada tahun 80 an ini pula, sebagaimana keterangan Kepala Desa Purwanto, di Dusun Nambong diprakarsai berdirinya kesenian Gajah-Gajahan oleh Pak Kateni. Namun kesenian ini tidak dapat bertahan lama, kemudian membubarkan diri.

Seolah tak mau kalah, disamping menggalakkan *drum band,* kalangan NU juga memprakarsai kesenian samproh. Pada setiap peringatan tujuh belas agustusan, kontestasi

kesenian ini terus digelar. Namun begitu, Reyog tampaknya masih menjadi medan magnet bagi masyarakat di Wringin Anom. Bahkan kesenian samproh dan hadrah sendiri yang justru kurang diminati oleh komunitas kesenian di Wringin Anom.

Melihat basis *abangan*-isme yang begitu kuat ini, maka tokoh-tokoh NU mulai menggunakan strategi lain. Atas dasar keagamaan, Kiai Muhyidin dalam sebuah rapat sinoman ditingkat desa menyatakan agar generasi muda jangan dimasukkan ke kesenian, khususnya kesenian *gemblakan*. Pernyataan Kiai Muhyidin ini mendapat reaksi keras dari Kamituo Tumiri.

Kamituo Tumiri beralasan bahwa kesenian di Wringin Anom adalah bagian dari kebudayaan yang diwarikan oleh leluhur, yang di dalamnya berisi ajaran-ajaran tentang kebaikan. Sementara sinoman adalah perkumpulan, khususnya masyarakat pecinta seni di desa. Melalui perkumpulan ditingkat sinoman inilah diatur tentang seluk beluk semua kesenian di Wring Anom.

Kiai Muhyidin sendiri merupakan tokoh baru dalam perpolitikan PPP di tingkat Wringin Anom. Ia menggantikan Pak Widodo yang telah hengkang ke Golkar. Karena samproh dan hadrah tidak efektif untuk menyaingi keberadaan Reyog, maka Kiai Muhyidin mengaktifkan forum pengajian untuk mengajarkan nilai-nilai Islam. Melalui pengajian itu pula, ia berharap ada pergeseran nilai dari lingkungannya untuk meninggalkan *abangan*isme.

Sebenarnya tradisi pengajian telah ada dan diprakrsai oleh Pak Guru Widodo, khususnya setelah tragedi estapu. Namun forum-forum pengajian masa itu lebih ditekankan untuk me-*leading*-kan keberadaan NU dan PPP di Wringin Anom serta membenarkan

tindakan-tindakan NU saat tragedi Gestapu. Saat Kiai Muhyidin hendak membuka forum pengajian, Pak Widodo menghendaki agar penceramahnya adalah dirinya sendiri. Mengetahui bahwa forum itu untuk kian mengokohkan dominai Golkar, maka Kiai Muhyidin sengaja mendatangkan penceramah dari Pondok Joresan, waktu itu penceramahnya adalah Kiai Muhlis.

Melihat upaya-upaya yang dilakukan oleh Kiai Muhyidin ini mengancam tradisi *abangan*isme, maka kalangan *abangan* sangat resisten. Beberapa kali ejekan terhadap Kiai Muhyidin sempat dilontarkan beberapa warga. "*Sajadahe ape digelar nang endi*", demikian setidaknya kata-kata ejekan yang kerap didengar Kiai Muhyidin ketika akan sholat jamaah di mushola yang ia bangun di Krajan.

Lambat laun kesabaran Kiai Muhyidin telah habis, ia mencurahkan kegaulauannya itu kepada kiai-kiai di Pondok Joresan. Atas pertimbangan tokoh-tokoh dari Pondok Joresan, akhirnya Kiai Muhyidin yang waktu itu masih tergolong muda membuka tantangan duel fisik terhadap orang-orang yang selama ini menggunya dalam menyebarkan ajaran-ajaran Islam. Ia membuka sayembara untuk duel dihalaman rumahnya. Waktu itu pada malam Jumat, ia menerangi halaman rumahnya dengan beberapa obor. Segerombolan anak-anak muda menyambut tantangan itu. Dengan membawa bambu apus mereka mengebuk tubuh Muhyidin.

"Melihat tubuh yang digebuk tidak mengalami kesakitan, maka segerombolan itu lari tunggang langgang", demikian ungkap Kiai Muhyidin bangga. Atas kejadian ini, lambat laun Kiai Muhyidin berhasil membangun "gang" santri yang mulai diperhitungkan oleh kelompok-kelompok

sinoman yang aktif di kesenian. Pada tahun 1982 ia berhasil mengirimkan setidaknya 17 orang untuk ikut mondok di Pondok Joresan.

Seiring dengan berjalannya waktu NU menjadi organisasi yang cukup mapan di Wringin Anom. Pada tahun 1994, saat ada pendataan kartu anggota NU (kartanu) setidaknya 800 orang terdaftar sebagai anggota. Namun sebagian besar warga NU tersebut masih sangat kental dengan tradisi lokalnya, artinya mereka juga tetap terlibat aktif dalam ritual-ritual desa, sama aktifnya mereka mengikuti forum-forum pengajian.

Kenyataan ini tampaknya telah mengubah strategi akomodasi orang-orang NU terhadap tradisi ritual di Wringin Anom. Artinya kiai-kiai NU membiarkan warganya untuk terlibat dalam ritual Bersih Desa, hanya para kiai saja yang tidak terlibat. Beberapa kali, tepatnya pada tahun 1990 an, kiai-kiai diundang oleh pamong desa untuk berdoa atau yasinan disendang saat ritual Bersih Desa. Para kiai menolak ajakan itu, mereka bersedia berdoa dan yasinan ketika digelar di balai desa atau rumah kepala desa bukan disendang.

Pada tahun 2000 an ini pula LDII masuk di Wringin Anom. Kedua organisasi ini didirikan oleh para pendatang yang kemudian menetap di desa ini. Walau hanya diikuti leh segelintir orang, namun militansi mereka terhadap ajaran-ajaran Islam yang dipahaminya sangat ketat. Mereka begitu alergi terhadap keberadaan ritual Bersih Desa, bahkan juga tradisi-tradisi kendurenan yang telah berkembang lama di predesaan Jawa. Namun mereka tidak berani menjustifikasikan pemahamannya diruang publik, sehingga resistensi terbuka dari kalangan *abangan* juga tidak muncul.

Kini, di Wringin Anom tumbuh beragam kesenian yang mencerminkan basis kulturalnya masing-masing. Kesemua kesenian itu tumbuh dan diseminasikan untuk merebut ruang dominasi. Menurut data yang dikelurkan oleh Purwanto selaku Kepala Desa Wringi Anom, saat ini terdapat beberapa kelompok hadrah, dua kelompok grup Reyog, satu grup Reyog tik, dan satu kelompok karawitan.

Kalau peguyuban Reyog di desa tersebut sangat disokong oleh para tokoh seniman *abangan* yang ada di dusun Krajan dan Nambong. Hal ini wajar sebab kalau kita melacak berdasarkan akar sejarahnya dua dusun ini sangat didominasi oleh kelompok *abangan*, yakni PKI dan PNI. Sementara untuk kelompok musik hadrah, kalangan NU membangun basisnya dari masjid-masjid yang ada di masing-masing dusun.

Begitulah, genderang "perang" kebudayaan terus dibangun dari kedua kelompok sosial yang ada di Wringin Anom, yakni antara santri di satu sisi dengan kelompok *abangan* di sisi lain, sementara muncul gerakan-gerakan Islam baru yang cenderung puritan, tetapi masih mengekslusi diri, seperti LDII.

Seniman Gong Gumbeng Membangun Siasat

Deskripsi di atas menunjukkan bahwa para seniman Gong Gumbeng hidup dalam silang sengkarut relasi dengan kekuatan sosial budaya, dan kekuatan yang lebih besar di sekitarnya. Oleh karena itu, dalam perkembangannya seniman Gong Gumbeng berupaya mengembangkan berbagai siasat untuk menghadapi problem yang mereka hadapi.

Pertama, *siasat menangkal stigma negatif.* Fakta *tex performance* Gong Gumbeng yang lebih banyak menampilkan gending-gending Jawa, dan atribut *kejawen*,

tentu mengakibatkan pandangan–terutama dari kalangan santri–bahwa kesenian Gong Gumbeng hanya milik mereka pengikut setia kejawen. Hal ini dikarenakan tidak adanya kalimat-kalimat yang dianggap 'islami' misalnya shalawat atau terjemahan ayat-ayat suci. Tentu hal ini akan mendekatkan kepada perbuatan-perbuatan dosa dan kehinaan. Terlebih tampilan Gong Gumbeng yang mirip-mirip Tayub yang dalam ingatan banayak orang dituduh sebagai kesenian yang penuh dengan perzinaan dan kemaksiatan. Dengan asumsi ini maka para pemuka agamawalaupun tidak pernah secara eksplisit melarang untuk menampilkan atau mengundang namun ia tidak pernah menganjurkan atau mendukung jamaahnya yang berkeinginan mengundang atau menampilkan kesenian ini. Akibat lain yang muncul adalah tidak didukung atau bahkan dilarangnya anak-anak oleh orang tuanya untuk belajar kesenian Gong Gumbeng ini.

Para Kiai di desa ini sebenarnya tidak pernah mengharamkan akan tampilnya Gong Gumbeng di desanya, namun ia sendiri secara jujur mengakui akan lebih menyukai jika yang ditampilkan pada acara-acara hajatan adalah kesenian yang notabene dididentifikasi sebagai kesenian Islam semisal hadrah, barzanji atau lainnya. Sebagaimana di daerah lain remaja-remaja masjid atau musala di Wringinanom tidak pernah ada yang dianjurkan atau secara sukarela mau belajar atau sedikit mengenal kesenian tradisional termasuk di dalamnya Gong Gumbeng. Memang tidak bisa dipungkiri bahwa para pemain Gong Gumbeng dan penggemarnya memang bukan termasuk komunitas *"mesjidan"*.

Namun belakangan, para seniman dan *sesepuh* Gong Gumbeng mulai memainkan siasat untuk mengurangi

stigma negatif ini dengan memasukkan beberapa ritual santri dalam pementasan Gong Gumbeng saat Bersih Desa. Misalnya *tahlilan* dan memberikan kesempatan pada para *kiai* untuk memimpin do'a menghakhiri ritual Bersih Desa. Hal ini tentu merupakan salah satu bentuk siasat yang berguna untuk menawar rasa sakit, atau setidaknya mengurangi stigma negatif yang mereka alami.

Kedua, menghadapi gempuran modernisasi kesenian dan seni populer Sebagaimana nasib yang dialami oleh kesenian tradisonal lainnya, Gong Gumbeng menghadapi permasalahan untuk urusan survivalnya. Ia tidak bisa hanya mengandalkan kas yang didapatkan dari tampilnya para acara tahunan Agustusan dan Bersih Desa di Wringianom saja. Karena pada dua acara tersebut desa tidak mempunyai alokasi khusus apalagi dalam jumlah besar dapat digunakan untuk biaya kelangsungan Gong Gumbeng itu sendiri. Oleh karenanya untuk bisa menghidupi dirinya, Gong Gumbeng juga mestinya harus mendapatkan kesempatan tampil pada hajatan yang diselenggarakan oleh warga masyarakat. Namun proses stigmatisasi dari kaum agamawan dan orang-orang kota-modern tersebut akhirnya membuat kehadiran Gong Gumbeng dianggap sebagai kesenian *the other* yang hanya pantas dinikmati bagi orang-orang pedesaan dan kolot saja. Artinya Gong Gumbeng menjadi kesenian kelas dua dan tidak patut untuk diundang, kalaupun tampil tidak akan mendapatkan perhatian atu simpati dari para penonton.

Hal lain yang turut memperparah keterpurukan pasar pertunjukan Gong Gumbeng adalah adanya gempuran kesenian modern atau budaya pop. Kedua hal ini sangat terasa ketika kita menonton televisi dengan berbagai tayangannya yang sama sekali tidak memberi

ruang bagi kesenian tradisi untuk sekadar menampilkan diri dan mempromosikan kebolehannya. Televisi lebih tertarik mensuguhkan kesenian semisal dangdut, Rock dan jenismusik masa kini lainnya yang lebih banyak mendatangkan perhatian dari para penonton.

Para seniman Gong Gumbeng sadar bahwa greget dan semangat saja tidak cukup untuk mengembangkan kesenian yang dimilikinya. Memang tidak ada latihan rutin, namun inilah ciri seniman tradisi. Seniman memang tidak boleh larut dalam budaya pop yang ada, namun bukan berarti ia harus lepas sama sekali dari rakyat. Sebagai sebuah kesenian jika Gong Gumbeng ingin tetap hidup di tengah-tengah masyarakat maka Gong Gumbeng harus bisa hidup dan dihidupi oleh masyarakat serta menjadi bagian yang tak terpisahkan dari masyarakat. Hal lain yang mesti disadari Gong Gumbeng adalah bahwa ia tidak hanya berfungsi ritual belaka, akan tetapi ia pun mempunyai fungsi pertunjukan (*performance art*). Dalam perkembangannya mereka berupaya mengembangkan Gong Gumbeng dalam dua model pementasan, saat ritual Bersih Desa, dan saat mereka tampil dalam pentas publik yang lebih luas. Sebagaimana yang penulis catat dan ikuti semenjak tahun 2005 seniman Gong Gumbeng di undang dalam pementasan di auditorium Universitas Brawijaya, dan sesudahnya semenjak tahun 2006 Gong Gumbeng mendapatkan ruang pementasan rutin dalam agenda resmi kalender kebudayaan Jawa Timur yakni Grebeg Suro dan kalender resmi Kabupaten pada peringatan Hari Jadi Ponorogo hingga tahun 2008 ini.

Saat Bersih Desa segala ritual tetap dipertahankan sebagai manifestasi bahwa kesenian ini adalah kesenian ritual. Mereka tetap akan berpentas penuh kesederhanaan

diatas tanah di pinggir telaga Banyuripan. Namun pada acara yang bersifat pertunjukan, mereka mampu tidak menampilkan ritual secara vulgar, untuk menghindari berbagai kecaman dan tentu para penonton akan merasa lebih *enjoy*. Pada tanggal 11 Agustus 2007 pada pementasan di hadapan bupati dan publik di alun-alun Ponorogo, kemampuan ini ditunjukan secara baik. Walaupun tetap disadari, bahwa akar sebagai kesenian ritual tidak akan tercerabut.

Namun mereka juga memiliki siasat lain untuk menahan pengaruh gaya pasar terhadap Gong Gumbeng, sebagaimana diungkapan Purwanto, Kades sekaligus pimpinan seniman Gong Gumbeng, saat museum Mpu Tantular Mojokerto berniat membawa menduplikat alat-alat asli mereka untuk dimuseumkan baru. Purwanto menjelaskan *"masyarakat tetap meyakini bahwa walaupun bambu tapi punya nilai magis, kalau dibawa kemana-mana kadang-kadang bisa membuat bayi menangis, dulu katanya begitu. ...ada pesanan dari museum Mpu Tantular untuk membuat duplikat, walaupun tidak asli tapi modelnya sama. Tapi kendalanya kalau dipinjam keluar (alat-alat musik Gumbeng-ed) bisa membuat mimpi (orang Wringinaom-ed) menjadi tidak baik dimalam hari."* [6]

Ketiga, menghadapi regulasi negara*.* Gempuran kehidupan modern terhadap keberadaan kesenian tradisional bukan hanya dilakukan lewat media massa semisal rdio dan televisi pada wilayah kebijakan publik pun ia tak luput mendapatkan perlakukan yang tidak adil. Problem regulasi itu antara lain tidak dimasukkannya kesenian tradisional ke dalam kurikulum yang harus diajarkan oleh sekolah-sekolah dalam mata pelajaran kesenian. Anak-

[6] Ungkapan dengan Purwanto dan Jayadi, sebagaimana tercatat dalam transkrip rembug seniman Tradisi Ponorogo, IRCAS 2008.

anak sekolah pasti diperkenalkan guitar, organ dan lainnya, namun ia jarang-jarang untuk diperkenalkan dengan lat-alat musik tradisional atau *gending-gending* Jawa misalnya. Akhirnya anak dalam kurikulum yang diterima hanya mengetahui kesenian-kesenian modern yang pada gilirannya semakin memperkuat konstruksi yang ia miliki bahwa kesenian tradisional termasuk Gong Gumbeng memang tidak layak dipelajari apalagi oleh orang yang terdidik.

Masalah di wilayah regulasi adalah Kebijakan Pemkab Ponorogo yang mengangkat Reyog sebagai satu-satunya ikon budaya di Ponorogo yang sekarang telah menjadi kesadaran umum masyarakat Ponorogo dan luar Ponorogo. Bahkan di banyak kota di Indonesia, jika mendengar kata Ponorogo selalu diidentikkan dengan Reyog. Hal ini membawa akibat bahwa kesenian (tradisional) selain adalah kesenian yang bukan khas Ponorogo dan tidak perlu dibangga-banggakan, diuri-diuri atau sekadar dilestarikan. Seluruh sumber daya kemudian semuanya seakan tercurah hanya untuk mensukseskan program pengangkatan Reyog sebagai satu-satunya identitas Ponorogo. Kesenian tradisional selain Reyog hanya akan dipandang sebelah mata oleh masyarakat sebagai kesenian yang tidak sepele tidak segagah Reyog yang sudah terkenal secara nasional dan Internasional.

Bukan hanya itu pada tahun ‘80-an, Bupati Subarkah mengeluarkan kebijakan baru bahwa seluruh masyarakat Ponorogo diwajibkan untuk membuat tugu atau gapura patung Reyog di pintu-pintu masuk jalan desa atau Padukuhan hingga rumah-rumah penduduk. Regulasi besar-besaran terjadi pada Bupati Markum Singodimejo, ia membuat jargon kota Ponorogo dengen jargon Ponorogo

sebagai kota Reyog (tanpa huruf Y) yang mempunyai kepanjangan *Resik* (bersih)*, Omber* (berkecukupan*, Girang-gumirang*. Mulailah setelah seluruh genteng-genteng penduduk, tembok-tembok dan pagar-pagar semunya bertuliskan Reyog. Kebijakan itu kemudian diikuti oleh bermunculannya nama-nama rekening baru di dalam APBD Kab. Ponorogo sekali lagi untuk pengembangan Reyog mulai pembuatan Gedung Reyog, Yayasan Reyog hingga Festival Reyog Nasional yang menghabiskan dana milyaran rupiah.

Pemkab Ponorogo juga melakukan penganakemasan terhadap Reyog dengan hanya mengirimkan duta Wisata berupa kesenian Reyog ke luar Ponorogo atau luar negeri. Dari rangkaian regulasi yang kesemuanya menguntungkan Reyog itu akhirnya diikuti oleh perusahaan yang biasa menjadi sponsor dalam acara *entertainment- entertainment* juga tak segan-segan memberikan suntikan dana yang luar biasa besar, Bahkan dalam iklan salah satu rokok ternama asal kudus, Reyog pernah juga ditampilkan sebagai salah satu *branding* rokok tersebut dipertengahan tahun 2--5.

Hal yang sama juga dilakukan oleh aparat pemerintah desa dan kecamatan. Hampir bisa dipastikan dalam peringatan HUT Republik Indonesia, kesenian Reyog sudah hampir pasti ditampilkan, termasuk di Wringinanom tempat asal Gong Gumbeng berada. Beruntung bahwa perangkat desa Wringinanom masih memiliki komitmen untuk menampilkan kesenian selain Reyog semisal, *Gajah-Gajahan, Jaranan Thek* termasuk *Gong Gumbeng*.

BAB VII
RUWATAN MURWAKALA DAN SIASAT HIDUPNYA

Dalam dunia Timur, pengalaman manusia tentang dunia selalu dilingkupi dengan kepekaan terhadap yang spiritual atau yang suci. Secara alamiah manusia selalau ingin bersentuhan dengan realitas gaib yang melingkupinya, memanfaatkannya atau sekadar mengaguminya. Di kepulauan selatan kekuatan gaib itu sering disebut dengan *mana*, di Latin orang mengenal *numina* (ruh-ruh dalam semak-semak yang dianggap suci), di Arab orang merasakan bahwa daratan dipenuhi oleh jin-jin.

Perasaan diliputi oleh yang gaib ini, secara alamiah, antara lain ditimbulkan oleh karena manusia mengalami dunia sebagai tempat yang menyakitkan. Manusia dituntut untuk menghadapi bencana alam, rasa sakit, kematian dan kepunahan, atau kekezaman dan ketidak adilan dari orang lain.

Kekuatan gaib yang meliputi dunia itu dirasakan berbeda-beda oleh semua orang dengan cara yang berbeda-beda pula. Terkadang manusia menginspirasikan kehadiranNya dengan kegirangan, dengan ketentraman yang mendalam, kekaguman atau perasaan hina dihadapan kekuatan misterius yang melekat dalam setiap aspek kehidupan itu. Salah satu cara pengungkapan perasaan

itu adalah manusia menciptakan kisah-kisah simbolik guna mengungkapkan kekaguman mereka dan untuk menghubungkan misteri yang luas itu dengan manusia yang nyata.

Kisah-kisah simbolik atau kisah-kisah itu tidak diciptakan untuk dipahami secara harfiah, tetapi merupakan upaya metaforis untuk menggambarakan realitas yang terlalau rumit dan pelik untuk bisa diekspresikan dengan cara lain. Kisah-kisah dramatis tentang kekuatan gaib lain yang tidak tampak membantu manusia menyuarakan perasaan mereka tentang kekuatan dahsyat, yang tidak tampak namun selalu meliputi mereka. Kisah-kisah mitologi menjadi penting justru terutama karena mereka adalah mitos, yang bagi sebagian antropolog mitos-mitos seperti itu adalah dasar pembentuk agama. Dengan maksud demikian orang–orang Mesir Kuno menciptakan mitos tentang Dewa Matahari. Orang Mesopotamia menciptakan Mitos Dewa Marduk. dan demikian pula orang Jawa Kuno menciptakan mitos tentang Batara Kala.

Dalam masyarakat Jawa orang mengenal adanya, mitos tentang Batara Kala yang menjadi pusat dan awal dari segala bentuk angkara murka. Orang Jawa mengenal *sang Hyang Tunggal* sebagai kekuatan tunggal di atas segala eksistensi. Dalam rangka menjalankan kekuasaannya di muka Bumi Sang Hyang Tunggal memanifestasikan diri-Nya dalam bentuk sebutir telur. Telur itu kemudian pecah dan membentuk tiga bentuk dewa, *Teja Maya (Togog)* yang menguasai alam Jin dan lelembut, *Ismaya (Semar)* yang merajai alam manusia dan *Manik Maya (Batara Guru)* yang merajai para dewa. Batara guru yang kemudian menurunkan *Batara Kala* yang menjadi bayang-bayang kekacauan dalam imajinasi orang Jawa Kuno.

Awalnya pada suatu senja Batara Guru sedang bercengkrama dengan Batari Uma, kekasihnya, dalam sebuah taman. Konon, angin yang bertiup sepoi-sepoi berhasil menyingkap kain yang dikenakan Batari Uma, sehingga terlihat pahanya oleh Batara Guru. Pemandangan itu menimbulkan hasrat seksual Batara Guru. Hasrat itu semakin memuncak ketika paha Batari Uma diterpa oleh cahaya kuning matahari senja. Tidak kuat menahan hasrat Batara Guru mengajak kekasihnya itu melakukan hubungan suami istri. Namun Batari Uma menolak keinginan Batara Guru untuk melakukan hubungan suami istri di tempat terbuka. Karena nafsu yang memuncak tanpa disadari sperma Batara Guru keluar.

Kama Salah (sperma yang salah) dari Batara Guru itu jatuh ke dalam Telaga Madireja. Di telaga itulah, sperma Batara Guru menjelma menjadi sosok mahluk yang mengerikan. Mahluk jelmaan dari sperma Batara Guru, itu senantiasa kebingungan mencari kedua orang tuanya. Sampailah dia kepada Batara Guru yang kemudian mengakuinya sebagai anak. Sebagai anak, Batara Kala menuntut haknya kepada Batara Guru, dia meminta nama, pakaian dan makanan.

Batara Guru memberikan nama Batara Kala, Jajar Kala, atau kadang juga disebut Kama Salah. Batara Guru kemudian memberikan pakaian dan menunjukkan makanan yang bisa dimakan oleh Batara Kala. Makanannya berupa anak manusia yang lahir dalam prasyarat tertentu yakni anak *ontang–anting* (anak tunggal), *kemunting* (anak lahir tanpa ari-ari), *uger-uger lawang* (dua anak semuanya laki-laki), *kembang-sepasang* (dua anak semuanya perempuan), *kedana-kedini* (dua anak laki-laki dan perempuan), *sendang kapit pancuran* (tiga anak laki-laki–perempuan–

laki-laki), *pancuran kapit sendang* (tiga anak; perempuan –laki-laki–perempuan), *saramba* (empat anak laki-laki), *sarimbi* (empat anak perempuan), *pandawa* (lima anak laki-laki semua) dan *pandawi* (lima anak perempuan semua). Untuk mendapatkan haknya berupa makanan Batara Guru kemudian memerintahkan Batara Kala ke muka bumi.

Selepas kepergian Batara Kala, Batara Guru merasa telah membuat kesalahan besar dengan memberi hak yang terlalu banyak kepada Batara Kala. Menyadari kesalahannya Batara Guru memanggil Batara Wisnu, anak tertuanya, untuk segera menyusul kepergian Batara Kala guna membatasi hak-haknya. Atas Instruksi Batara Guru, Batara Wisnu pergi ke Bumi, dia mengaku sebagai anak *ontang-anting* ketika bertemu dengan Batara Kala. Ketika Batara Kala melihat anak *ontang-anting* itu maka dikejarlah dia.

Terjadilah kejar-mengejar antara keduanya, melewati rumpun bambu, melewati pekarangan rumah manusia dan dapur manusia. Dalam keyakinan orang Jawa tempat-tempat yang dilewati kejar-kejaran dua kekuatan gaib itu menciptakan tabu tersendiri. Seperti tabu menebang bambu sembarangan, tabu membiarkan potongan bambu tanpa ruas. Tabu juga membiarkan alat-alat dapur di atas perapian tanpa digunakan untuk memasak. Orang Jawa percaya jika tabu itu dilanggar akan mengganggu Batara Wisnu mengejar Batara Kala.

Kejar-kejaran antara Wisnu dan Kala terhenti untuk sementara ketika Wisnu menjelmakan diri sebagai *Dalang Sejati.* Atas izin Batara Guru Dalang Sejati memiliki kekuatan untuk melakukan penyucian (*ruwatan*) atas manusia yang menjadi hak Batara Kala. Manusia yang disebutkan menjadi hak Batara Kala, akan terlepas dari nasnya jika telah diruwat dan disucikan oleh Dalang Sejati.

Konon, peristiwa kejar-kejaran itu terus berlangsung sampai sekarang, di alam yang gaib. Alkisah untuk bisa melakukan penyucian kepada semua manusia Wisnu menitis kepada orang-orang tertentu untuk menjadi Dalang Sejati dan melakukan penyucian *murwa Kala.* Segala bentuk ritual ruwatan sejenisnya, bisa berbentuk petik laut, larung sesaji, Bersih Desa, dan sejenisnya pada awalnya merujuk pada tafsiran dunia Ghaib semacam ini.

Ruwatan Murwa Kala berarti *Ruwatan: penyucian, Purwa: awal*, *Kala: bencana,* proses mensucikan manusia manusia dari sesuatu yang menjadi awal segala bencana. *Ruwatan* atau proses penyucian *purwa kala* hanya bisa dilakukan oleh seorang Dalang Sejati sebagai titisan Wisnu melalui pagelaran wayang kulit.

Toikromo (80 th), seorang dalang pengruwatan dari desa Padas, Bungkal Ponorogo menjelaskan bahwa *Ruwatan Murwa Kala* harus dilakukan dengan pagelaran wayang kulit untuk memaksimalkan proses pengusiran Batara Kala. Dalam pagelaran wayang kulit itu seorang dalang (Dalang Sejati) membacakan mantra-mantra tertentu seperti; *kala-cakra, pangleburan, panglunturan, gembala geni, sastra pedati dan srabat putih.* Mantera-mantera ini tidak boleh diajarkan, selain kepada seorang calon Dalang Sejati. Karena terbatasnya kemampuan orang untuk melakukan pagelaran wayang kulit maka Ruwatan Murwa Kala, bisa dilakukan dengan cara yang paling sederhana. Yaitu cukup dengan seorang dalang, beberapa wayang kulit dan tanpa iringan musik sama sekali. Cara pangruwatan dengan cara yang terakhir ini yang kemudian lazim disebut Ruwatan Murwa Kala.

Dengan melakukan/nanggap Ruwatan Murwa Kala orang jawa berharap bias menghindarkan diri dari segala

bentuk bencana. Setelah melakukan ruwatan purwa kala orang merasa aman , tentram tanpa gangguan dari kekuatan gaib. Sehingga bagi orang Jawa seni ruwatan Murwa Kala adalah sebuah ekspresi keberagamaan. Sebuah artikulasi kepercayaan orang jawa terhadap alam ghaib yang meliputinya.

A. Siasat Seni Ruwatan Murwa Kala

Para penggit ruwatan menduga narasi lisan tentang Batara Kalalahir besamaan dengan munculnya kesenian wayang kulit. Bagi tokoh kita, Mbah Toikromo menyangkal anggapan umum bahwa wayang kulit adalah ciptaan dari salah satu Wali Songo. Menurutnya hanya sedikit saja wayang kulit, yang tersentuh oleh unsur Islam. Bagi Mbah Toikromo, ada tiga jenis wayang kulit ditanah Jawa ini, Pertama *Wayang Yogyonan* (Yogyakarta) muncul di Mataram Islam, Kedua, *Wayang Semarangan (*Semarang) muncul dipesisir utara Pulau Jawa zaman Wali songo. Dan Ketiga, *Wayang Kediren* (Kediri) muncul zaman kerajaan Daha di Kediri. Menurutnya wayang *Kediren* ini yang otentik yang benar-benar mencerminkan keyakinan orang Jawa kepada yang Ghaib. Wayang benar-benar merupakan ekspresi teologi orang Jawa. Dan dalam wayang Kediren inilah, terdapat Ruwatan Purwa kala.

Dalam keyakinan Mbah Toikromo dan orang Jawa pada zaman dahulu, menganggap semua kejadian yang di lukiskan dalam kisah wayang kulit adalah kejadian nyata. Termasuk mitos Batara Kala. Dalam identifikasi Mbah Toikromo ada tiga zaman didunia ini, pertama zaman Purwa (awal) yaitu zamannya para dewa, kedua zaman Madya (Pertengahan) yaitu zaman para tokoh pewayangan yang dalam silsilahnya adalah keturunan para dewa. Dan ketiga zaman Wasana, yaitu zaman kita sekarang ini yang dimulai

dari Zaman berdirinya Kerajaan Dhaha, Menurutnya Raja Dhaha pertama adalah anak dari Parikesit putra Arjuna (Janaka), salah satu Pandawa. Menurutnya pula tradisi Ruwatan Purwa Kala adalah warisan turun temurun sejak zaman purwa (zamannya para dewa)

Kini di Ponorogo orang menyebut ritual Ruwatan Purwa Kala sebagai *"Jemblungan"*. Sebenarnya Ruwatan Purwa kala bisa jadi bukan Jemblungan. Munculnya label "Jemblung" bagi tradisi Purwa Kala adalah sebuah akibat dari pertarungan budaya, imbas dari kekalahan perebutan makna. Jemblungan adalah kesenian sendiri yang ada di Ponorogo yang sama sekali berbeda dengan Purwa Kala.

Jemblungan, atau lengkapnya *Jemblung Katong Wecana,* adalah kesenian asli Ponorogo yang lahir bersamaan dengan lahirnya Ponorogo, menurt M Yusuf (seorang dalang jemblung Katong Wecana, dan keturunan ke-14 dari Batara Katong). Menurutnya, Jemblungan adalah kesenian yang diciptakan oleh Batoro Katong sebagai upaya Islamisasi Ponorogo. Seni Jemblung Katong wecana adalah bentuk akulturasi Islam dengan Budaya Ponorogo (Ridlo Kurnianto, 2003).

Jemblungan adalah sebuah bentuk seni bertutur (mirip wayang kulit tetapi tidak memakai media wayang) dengan iringan alat yang dibuat dari kulit hewan, seperti tambur yang biasa disebut terbang. Dalam seni ini orang/ dalang menuturkan cerita dari balik layar. Kisah-kisah yang diceritakan adalah cerita para nabi, kisah Para wali, atau cerita yang di adopsi dari Timur Tengan seperti, cerita-cerita dalam 1001 malam. Atau kadang juga cerita buatan sang dalang sebagai penyampai dakwah Islam.

Kata Jemblungan berasal dari kata "*blung, blung*" bunyi yang dihasilkan oleh alat musik terbang. Atau bisa juga,

menurut mbah Yusuf berasal dari kata "*Jembleng",* kata bahasa Jawa berarti, kondisi seseorang yang diam terpaku mendengar sesuatu. Hal itu didasarkan pada proses Pertunjukan Jemblungan yang menampilkan suara dibalik layar.

Sebelum kedatangan Islam di Ponorogo, masyarakat Ponorogo sudah memiliki tradisi keagamaan yang kuat. Salah satunya tercermin dalam tradisi Ruwatan Purwa Kala. Menurut mbah Yusuf untuk melakukan dakwah Islam, batara katong menciptakan seni Jemblungan. Untuk mengkampanyekan kesenian itu Bataro Katong Menunjuk *Kiai Dono Suto* untuk menjadi Dalang Sejati. Sehingga Jemblungan dimaksudkan pula oleh Batara Katong sebagai pengganti tradisi Ruwatan Purwa kala (atau dalam bahasa Mbah Yusuf "Mengusir Demit"). Menurutnya Pula Seni Jemblungan Memang di ciptakan oleh Batara Katong, untuk menggeser tradisi dan budaya Jawa (Hindu-Budha dan tradisi Pra Islam) dengan cara yang paling lunak dan tidak mencolok.

Paska kekalahan Ki Ageng Kutu oleh Batara Katong, seni Jemblungan semakin populer di Ponorogo melalui Kiai Dono-Suto. Akan tetapi banyak pula yang tidak bisa menerima pengganti Ruwatan Purwa Kala itu, terutama di daerah Ponorogo Bagian Selatan. Demikian sebagaimana di jelaskan Mbah Yusuf.

Kondisi keterdesakan tradisi Ruwatan Purwa kala itu dirasakan oleh para Dalang Murwa kala sampai sekarang. Tradisi Murwa Kala hampir tidak dikenal orang Ponorogo, sampai suatu ketika RRI Madiun menyiarkan Ruwatan Murwa Kala di tahun 80-an. Meskipun masih ada, (walaupun sedikit) yang melakukan Ruwatan Murwa Kala, namun orang menyebutnya sebagai Jemblungan. Mbah Toikromo sendiri sempat mengingat cerita gurunya, Dalang Sadi, tentang pertarungan itu.[]

BAB VIII
NEGARA DAN SIASAT SENIMAN REYOG PONOROGO

(Era Orde Lama Hingga Awal Reformasi)

Tradisi Reyog dan *Warok* berasal dari kisah "pemberontakan" Ki Ageng Kutu Suryongalam, seorang pujangga istana dari Raja Majapahit terakhir, Bre Kertabhumi yang bergelar Prabu Brawijaya V, pada abad XV. Karena marah dengan pengaruh istri Raja yang karenanya mulai tersebarnya agama Islam di Kerajaan Majapahit, Ki Ageng Kutu kemudian meninggalkan istana. Ia kemudian mendirikan perguruan, menciptakan tarian yang kemudian diberinama 'Reyog', di mana ia mengajarkan ilmu kekebalan, silat dan ilmu kesempurnan kepada pemuda lokal dengan harapan ini akan menjadi basis bagi kebangkitan kembali Kerajaan Majapahir. Murid-murid Ki Ageng Kutu inilah yang kemudian dikenal dengan sebutan *Warok*.[1]

[1] Di Ponorogo terdapat banyak sekali versi tentang asal mula Reyog (Lihat Tim Penyusun, *Pedoman Dasar Kesenian* Reyog *Dalam Pentas Budaya Bangsa* (Ponorogo: Pemda Tingkat II, 1993); Yang lebih banyak disebut adalah legenda tentang iring-iringan Prabu Kelana Sewandana dari Kerajaan Bantarangin, dipercaya situsnya berada di Kecamatan Kauman, yang sedang melamar Putri Kediri. Sekalipun legenda ini banyak dipercayai orang di Ponorogo, namun hampir setiap orang memiliki versinya sendiri-sendiri mengenai detail kisahnya. Bisri Effendi, seorang peneliti LIPI, menilai bahwa tidak ada satupun versi yang sungguh-sungguh bisa dirujuk sebagai sejarah awal Reyog (Lihat Bisri Effendi, "Reyog Ponorogo: Kesenian Rakyat dan Sentuhan Kekuasaan," dalam *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXIV, No. 2 [1998], 210); Peneliti lain, Ian D. Wilson, lebih mempercayai cerita tentang oposisi Ki Ageng Kutu Suryongalam sebagai sejarah asal-muasal Reyog Ponorogo daripada legenda Prabu Kelana Sewandana. Pilihan ini semata-mata karena yang terakhir lebih memperlihatkan karakter legenda atau

Sebagai penganut setia Budha Tantrayana, Ki Ageng Kutu percaya bahwa kekuatan spiritual hanya dapat dicapai melalui peniadaan keinginan jasmani. Murid-muridnya diperintakan untuk mengikuti aturan ketat asketisme, di mana salah satu aturannya adalah dilarang melakukan hubungan seksual dengan perempuan. Larangan ini didasarkan pada keyakinan bahwa hilangnya sperma akan melamahkan kekuatan supranatural mereka. Sebagai gantinya, mereka memelihara seorang anak laki-laki yang dikenal dengan sebutan gemblak.[2]

Sejak awal kelahirannya Reyog sulit dipisahkan dengan kehidupan politik baik di Ponorogo maupun wilayah yang lebih luas. Reyog sendiri di ciptakan juga karena pertarungan politik majapahit, ketika Ki Ageng Ketut Suryangalam, seorang penasehat raja Brawijaya V melakukan protes terhadap Raja Majapahit, atas perkawinannya dengan seorang Putri Campa yang beragama Islam. Dalam catatan yang dilakukan oleh Bisri Effendy (2002) dan Donald Wilson (1997) menyebutkan bahwa Kutu merupakan Demang Ponorogo yang dianggap disersi karena berani mengkritik dan beroposisi dengan Bre-Kertabumi (Brawijaya V), Raja Majapahit waktu itu. Kutu melihat bersemainya Demak yang ditopang oleh

dongeng daripada sungguh-sungguh sebagai sejarah (lihat Ian D. Wilson, "Reyog Ponorogo: Ritus Politik dan Homoseks Gaya Jawa," ter. M. Masyhur Abadi, dalam *Gerbang*, vol. 05, No. 02 [Oktober-Desember 1999], 147).

[2] Ada laporan bahwa pernah ada *Warok-Warok* lesbian di Ponorogo (Lihat Dede Oetomo, *Memberi Suara pada Yang Bisu* [Yogyakarta: Pustaka Marwa, 2003], 17); Akan tetapi, istilah *Warok* dan gemblak di dalam masyarakat Ponorogo tidak pernah mengacu pada jenis kelamin perempuan. Istilah *Warok* diperuntukkan bagi laki-laki dewasa yang memiliki keunggulan tertentu dalam bidang spiritualitas dan kekuatan fisik (kesaktian). Biasanya seorang *Warok* adalah pimpinan sebuah kelompok kesenian Reyog, di mana rombongannya disebut dengan *Warok*an atau sinoman atau *konco-konco* Reyog. Sementara, gemblak digunakan untuk mengacu pad anak laki-laki yang didandani seperti perempuan, yang di samping menemani *Warok*, ia juga menjadi penari *Jathil* dalam group Reyog *Warok* yang bersangkutan.

kalangan Islam merupakan ancaman serius terhadap kelangsungan Majapahit. Nasehat Kutu ini justru dianggap fitnah oleh Brawijaya V yang telah termakan oleh bujuk rayu Dewi Campa (seorang putri Cina yang dipersembahkan kepada Brawijaya dari pihak Demak). Dewi Campa memang ditugaskan oleh Demak untuk melakukan Islamisasi terhadap Keraton Majapahit. Akibat pertimbangan yang diberikannya itu, maka Kutu menuai hukuman politik dan harus dimusnahkan. Namun begitu, Kutu tak patah arang, ia membangun basis pertahanan lokal sekaligus mengkritik Brawijaya V dengan mencipta Reyog. Tampilan Reyog yang menggambarkan kepala harimau yang berbalut bulu merak, yang merupakan simbolisasi bahwa Brawiajaya V tak berkutik diketiak perempuan 'Dewi Campa'. Sedang barisan *Jathil* (pasukan berkuda) yang disimbolisasi sangat feminim mengilustrasikan bahwa prajurit Majapahit seperti layaknya perempuan yang 'tak bernyali' untuk menggempur Demak Bintoro. Singkat cerita, saat Majapahit runtuh oleh Demak, maka Demak juga menghabisi Kutu. Pasukan Demak yang dipimpin Batoro Katong (salah seorang Putra Brawijaya V yang pindah ke Demak) berhasil menduduki Ponorogo. Selanjutnya mitos Reyog ciptaan Ki Ageng Kutu dikemas ulang oleh Batoro Katong, dengan cerita dan mitos baru yang diciptakan. Mitos baru ini menyebutkan bahwa Reyog mensimbolisasi iring ringan Prabu Klana Sewandono (Wengker) hendak mempersunting Dewi Songgolangit (Kediri). Napas *satiris* dalam mitos mitos Reyog Kutu dengan sengaja dilenyapkan oleh Batoro Katong, sebab antara Katong dan Brawijaya V tidak lain adalah hubungan bapak-anak. Karena Katong sebagai pemangku sejarah yang dominan dan berkuasa, maka berlakulah hukum hukum kekuasaan, yakni yang memang yang akan membentuk sejarah.

Begitulah sejarah Reyog, episode sejarah perebutan kekuasaan dan perebutan makna. Dan dalam fakta, hal ini terus menerus terjadi, bahkan ketika Ponorogo telah menjadi bagian dari negeri baru bernama Indonesia, yang di proklamasikan di tahun 1945. Perkembangan kesenian Reyog selalu menjadi bagian dari perebutan kekuasaan yang tak pernah henti. Dan dalam fakta kekuatan politik dominan/pemegang kekuasaanlah yang akan memberikan makna terhadap kesenian/seniman Reyog. Dan itu tidak disadari telah mengorbankan kesenian Reyog menjadi sekadar medan pertarungan kekuasaan, dan bahkan korban dari pertarungan politik elit dan ideologi sebagaimana yang terjadi pada tahun 1965. Sesudahnya Reyog dijadikan alah kontrol terhadap masyarakat lokal, sampai diserahkan dipangkuan kapitalisme negara dan alat menyedot devisa di era reformasi, era dimana negara dan agen kekuatan global kapitalisme saling bersekutu dalam simbiosis mutualisme.

Tulisan ini pada prinsipnya berusaha menjawab bagaimana hubungan Reyog dan kekuasaan, dengan fokus pada beberapa detail masalah. Antara lain: *Pertama,* bagaimana perkembangan relasi kesenian/seniman Reyog dan kekuasaan terutama dari masa Orde Lama, Orde Baru dan Reformasi di Ponorogo? *Kedua,* Bagaimana kebijakan pemegang kekuasaan terhadap kesenian Reyog pada era tersebut? *Ketiga,* bagaimana pola relasi antara yang dikembangkan kekuasaan negara terhadap kesenian/ seniman Reyog di Ponorogo?

A. Beberapa Fakta: Reyog pada Masa Orde Lama sampai Era Otonomi Daerah

Reyog yang saat itu yang telah mendarah daging bagi masyarakat Ponorogo memang menjadi sarana komunikasi yang efektif bagi rakyat. Maka tak mengherankan jika

berbagai kekuatan politik pada tahun 1950–1960 an melirik Reyog sebagai instrumen untuk merebut massa. Sebagaimana kita ketahui pada masa demokrasi liberal dan terpimpin ini, rivalitas antar berbagai kekuatan politik yang cenderung berwarna ideologis terjadi secara terbuka. Berbagai organisasi kebudayaan dari partai partai politikpun segera dikerahkan untuk berpacu memenangkan kuasa. Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra-nya PKI), Lembaga Kesenian Nasional (LKN-nya PNI), Lembaga Seni-Budaya Muslimin Indonesia (Lesbumi-nya NU), dan Himpunan Seniman Budayawan Islam (HSBI-nya Masyumi) adalah lembaga lembaga kebudayaan dari partai politik waktu itu yang berlomba merebut dominasi, khususnya dalam memenangkan kuasa dalam Reyog.

Seiring dengan hal itu, suasana kehidupan di Ponorogo diwarnai dengan berbagai ketidaktertiban sosial dan munculnya gangguan keamanan. Belum lagi ditambah berbagai intrik politik yang sangat dominan sebagai determinasi pertarungan politik nasional. Akhirnya pada tahun 1958 Bupati Dasuki, memerintahkan beberapa orang *Warok* antara lain Kasni Gunopati (Wo Kucing) seorang *Warok* asal Somoroto bersama dengan Lurah Welud, dan Rukiman untuk membantu pemerintah menertibkan keadaaan di wilayah ini. Akhirnya, Wo Kucing, Welud, dan Rukiman mengumpulkan segenap orang orang yang menonjol dalam olah kanuragan (istilah Embah Wo; *Bolo Ireng*) untuk mendapatkan pengarahan dari bupati untuk mendapatkan wewenang guna mengatasi gangguan keamanan di Ponorogo. Setidaknya terdapat 126 *Bolo Ireng* yang mendapatkan kepercayaan dari bupati untuk menjadi "polisi daerah". Sebagai potensi sosial yang strategis, maka *Bolo Ireng* pun menjadi incaran dari berbagai kekuatan politik lokal, terutama PKI untuk dijadikan sayap politiknya.

Namun, Embah Wo yang saat itu sebagai *tetuone Bolo Ireng* menolak kalau barisannya diajak masuk partai politik.[3]

Sebutan *Bolo Ireng* ini merujuk pada kebiasaan mereka dalam setiap pertemuan, aktivitas dan kehidupan sehari-hari selalu memakai pakaian hitam-hitam, memakai *udeng* di kepala, berkaos putih/belang, dan sabuk othok serta berkolor. Demikian sebagaimana disampaikan Mbah Wo Kucing. Di lain pihak, persaingan merebutkan Reyogpun segera dimulai, ketika para *Warok* mendirikan Barisan Reyog Ponorogo (BRP) pada tahun 1957. BRP awal mulanya didirikan sebagai sarana perkumpulan Reyog dan tak ada sangkut pautnya dengan dinamika politik setempat. Perebutan pucuk pimpinan BRP pun berlangsung ketat tatkala banyak aktivis Lekra, Lesbumi, LKN, dan HSBI memasuki keanggotaan BRP. Tokoh tokoh semacam Paimin (tokoh Lekra dan juga mantan purnawirawan TNI AD yang juga menjadi Lurah Purbosuman) bersaing dengan Marto Jleng (LKN) dan KH Mujab Thohir dari Lesbumi dalam menduduki kursi ketua BRP. Akhirnya kontestasi itu dimenangkan oleh Paimin dari Lekra. Komposisi kepengurusan BRP yang seharusnya disangga bersama dari Lekra, LKN, dan Lesbumi ternyata didominasi oleh kalangan Lekra, sebab Paimin secara otoritatif memasukkan orang orangnya dalam kepengurusan Lekra.

Perpecahan pun membayangi tokoh tokoh kebudayaan yang secara ideologis berbeda haluan politik itu. Dominasi Lekra dalam BRP membuat Marto Jleng dan KH Mujab Thohir tidak lagi mengakui keberadaan BRP sebagai wadah Reyog bersama. Puncak dari ketegangan

[3] Walau pada masa akhirnya toh Embah Wo dan *Bolo Ireng* menjadi sayap politik Golkar dikemudian hari. Hal ini terekam dalam sebuah transkrip wawancara Zainul Hamdi dkk dari Desantara dengan *Warok* Kasni Gunopati, tanggal 9 Oktober 2007

dari "triumvirat" itu adalah saat Marto Jleng dan Mujab Thohir mendirikan bendera Reyog tersendiri sebagai usaha untuk mendelegitimasi BRP sebagai perkumpulan Reyog bersama. Marto Jleng akhirnya mendirikan Barisan Reyog Nasional (BREN) dan KH Mujab Thohir mendidikan Kesenian Reyog Islam (KRIS) lantas mendirikan lagi Cabang Kesenian Reyog Agama (CAKRA).

Seperti yang dituturkan oleh Embah Wo, keberadaan BREN, KRIS, maupun CAKRA masih belum bisa menyaingi dominasi BRP dalam memperebutkan massa. Walau banyak anggota anggota BPR yang tidak mengerti tentang komunisme, namun mereka sangat kuat dipengaruhi oleh elit elit BRP. Kemampuan BRP menggalang massa bahkan hingga setiap desa diseluruh Ponorogo. Jadi dapat dipastikan bahwa setiap desa memiliki grup Reyog yang berafiliasi dengan BRP. Akibat dominasi inilah sebagian kalangan non komunis, terutama kalangan santri menuduh bahwa Reyog itu haram karena Reyog itu identik dengan komunis, terutama selepas peristiwa G 30 S tahun 1965.

Ketika G 30 S meletus sampai sekitar tahun 1968, Reyog dapat dikatakan hampir tiarap, karena sebagian besar seniman Reyog dan komunitas keseniannya menjadi korban pembantaian pasca peristiwa G30S. Memang mayoritas mereka anggota BRP (Barisan Reyog Ponorogo) yang menjadi kekuatan pendukung PKI di Ponorogo selain karena mereka petani pedesaan yang simpati dengan program-program PKI. Menjelang PEMILU 1971 ketika terjadi konsolidasi besar-besaran GOLKAR sebagai pilar utama Orde Baru, seniman Reyog dikonsolidasi kembali melalui *Bolo Ireng*. Mereka di berikan tempat berekspresi, dengan pengendalian negara yang amat ketat. [4]

[4] Lihat Bisri Effendi, "Reyog Ponorogo: Kesenian Rakyat dan Sentuhan Kekuasaan," dalam *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXIV, No. 2 [1998], 210)

Tahun 1977 *Bolo Ireng*, setelah PEMILU kedua di Era Orde Baru *Bolo Ireng* kemudian bermetamorfosa menjadi INTI (Insan Taqwa Ilahi). Sebuah paguyuban seniman Reyog, yang didirikan oleh beberapa tokoh Reyog, mereka antara lain Supadjar, KH Mujab Thohir (pengasuh PP Al Idris Banyudono), Kasni Gunopati (Wo Kucing), H M Tobron (*Warok* Tobron). Tobron-lah yang menjadi konsolidator ulung dalam mengumpulkan *Warok-Warok* dari pelosok pedesaan. Tobron yang merupakan tokoh *gaek* Partai Golkar dan menjadi salah satu anggota DPRD tahun 1999-2004 ini adalah seorang mantan Lurah Cokromenggalan. Tobron menjadi tokoh konsolidator GOLKAR untuk 'mengendalikan' kekuatan pada *konco* Reyog[5] yang di pimpin para *Warok*.

Satu peristiwa yang banyak memancing reaksi dari *konco* Reyog adalah kebijakan pemda menghapuskan huruf "y" dalam Reyog. Hal ini didasarkan pada penulisan dalam Kamus Bahasa Indonesia yang diterbitkan oleh Depdiknas pada tahun 1983. Dalam kamus itu memang dituliskan bukan Reyog tetapi REYOG. Belakangan pada tahun 1995 penulisan REYOG dijadikan slogan kota oleh PEMDA, sesuai instruksi Bupati Markum Singodimejo, yang merupakan kepanjangan dari *Resik, omber,* dan *girang gumirang*. Padahal dalam prinsip *konco* Reyog, terutama *Warok* Bikan gondowijono, dan (alm) KH Mujab Thahir dan juga yang tersirat dalam Babad Ponorogo menjelaskan bahwa Reyog itu mereprsentasikan makna teologis-kultural masyarakat Ponorogo yang masih bernama Wengker waktu itu. Reyog mereka maknai (r) *rasa kidung*, (e) *engwang sukma adilihung*, (y) *Yang Widhi*, (o) *olah kridaning Gusti*, dan (g) *gelar gulung kersaning Kang Moho Kuoso.* Perdebatan

[5] *Konco* Reyog, adalah sebutan bagi komunitas seniman Reyog.

ini sayup-sayup terjadi dibeberapa forum tertutup, dan perlahan-lahan menjadi rasan-rasan *konco* Reyog bahkan sampai akhir 2003.

Pada era ini jugalah diperkenalkan sebuah festival besar bagi Reyog Ponorogo pada tahun 1992 (era Bupati Subarkah), dimana terjadi standarisasi 'Reyog'. Pedoman dasar pertunjukan Reyog inilah yang menjadi acuan mana grup Reyog yang terbaik. Pada saat yang sama juga Reyog mengalami berbagai pendisiplinan, seperti berubahnya Reyog dari kesenian jalanan (rakyat) atau *obyokan* menjadi kesenian panggung. Hal ini berimplikasi hampir pada keseluruhan atribut pementasan, hilanglah 'keliaran' dan teriakan-teriakan 'penuh perlawanan' dari *konco* Reyog ketika bermain dijalanan. Hampir tuntaslah penundukan Reyog ditelapak kaki kekuasaan.

Pada saat yang sama juga, seluruh masyarakat di Ponorogo diwajibkan membangun gapura berbentuk *Dadak Merak* (instrumen utama Reyog) di setiap rumah. Pada setiap tempat-tempat penting, gapura masuk desa, batas-batas wilayah begitu tampak jelas Reyog seakan-akan dianakemaskan sebagai kesenian kebanggaan Ponorogo. Padahal disatu sisi Reyog dan seniman Reyog telah dizinakkan, dihilangkan dari unsur spiritual dasar dan historis Reyog yakni perlawanan.

Semenjak otonomi daerah diberlakukan per 1 Januari 2000, yang lalu ada semacam adagium yang berkembang bahwa otonomi daerah hanya akan mengalihkan otoritarianisme dari pusat berpindah ke daerah. Memang pernyataan ini tidak seutuhnya benar. Bagi daerah yang komunitas sipilnya relatif mandiri, organ organ masyarakat tumbuh dan menjadi malaikat pengawas pemeritahan didaerah, maka otoritarianisme negara kurang begitu

nampak. Namun celaka, bagi daerah daerah yang tingkat kemandirian komunitas sipilnya rendah. Maka dapat diilustrasikan bahwa birokrasi didaerah menjadi sangat berkuasa dalam menjalankan sepang terjangnya. Sebab undang undang otonomi daerah (UU No. 22 dan 25 tahun 1999) hanya membicang persoalan kewenangan sekaligus otoritas birokrasi didaerah, dan sama sekali tak menyiggung usaha usaha pembangunan *civil society*. Ada banyak fakta sosial yang dapat kita lihat tentang keperkasaan birokrasi didaerah dalam menaklukkan komunitas adat dan budaya yang berkembang didaerah setempat.

Dinas Pariwisata (Disparta), misalnya telah ikut dalam mengatur "tata letak" kesenian Reyog sedemikian rupa, agar *konco-konco* Reyog dapat bersanding dengan kemauan politik penguasa setempat. Bahkan *konco-konco* Reyog dibuatkan "karantina emas" yang bernama Yayasan Reyog. Dan untuk merias kesenian Reyog bukan lagi tradisi kritis, Pemkab Ponorogo membuat buku kuning sebagai standarisasi pertunjukkan Reyog yang paling absah. Kemutlakan tafsir Reyog dibuat oleh Pemkab Ponorogo telah mengubah orientasi tradisi menjadi seni pertunjukkan yang layak jual, tetapi juga telah me-*museumisasi*-kan tradisi Reyog. Hal ini dilakukan melalui Festival Reyog Nasional, dalam sebuah rangkaian Grebeg Suro. Sebuah kalender rutin pariwisata Jawa Timur, yang rata-rata menghabiskan anggaran antara 1-3 milyar, dan lebih banyak berputar dalam kepanitiaan Grebeg Suro.[6] hal ini menjadi rezeki tersendiri bagi seniman produk sekolahan seperti 'ISI, STSI' dan para penilik kebudayaan. Pada saat yang sama seniman Reyog dari pedesaan menjadi semacam 'obyek' dari proyek besar komodifikasi kesenian. Hal

[6] Lihat APBD Ponorogo tahun 2006 dan 2007, yang mengalokasikan rangkaian Grebeg Suro lebih dari 1,5 milyar

ini bukannya tanpa kontroversi, beberapa *Warok* menentangnya seperti Ki Bikan Gondowijono, Lurah Plunturan, dan Harjo Kusni Al Molok yang sejak awal sangat keras terhadap upaya-upaya yang dianggap malah akan menghancurkan masa depan Reyog.

Sementara dalam hubungannya dengan Partai Politik, beberapa anggota DPRD Ponorogo (terutama dari PDI-P dan sebagian GOLKAR) dengan dana *reses* sekitar 150 juta/anggota dewan, berusaha menarik simpati Reyog dan *konco* Reyog dengan memberikan rekomendasi dan membagi dana untuk 'merevitalisasi' peralatan dan komunitas Reyog. Pada tahun 2005 dan 2006 hal ini terjadi hampir dikeseluruhan desa-desa di Ponorogo. Walaupun tidak kemudian, menjadi organisasi ideologis seperti tahun 1950-1960-an, rivalitas kekuatan politik partai untuk mempengaruhi komunitas konco Reyog ternyata terusa saja terjadi. Dalam momentum PILKADA, *konco* Reyog, juga mengalami hal yang sama, namun karena kritisisme masyarakat sudah mulai bangkit seiring dengan era demokratisasi, kelihatannya rayuan-rayuan semacam ini tidak cukup ampuh untuk 'mengambil hati rakyat'.

B. Panggung Negara: Hegemoni Terhadap Reyog Ponorogo

Penjelasan yang bisa memberikan gambaran yang lebih jelas tentang hubungan negara, agama dengan kebudayaan digambarkan Michael Foucault dalam *Discipline and Punish* (1977) sebagaimana dikutip Barker (2004:81) menggambarkan kebudayaan adalah ruang relasi kuasa bagi manusia untuk mengatur dirinya sendiri dengan menciptakan beragam klaim kebenaran guna mendapatkan kekuasaan. Hal ini sangat ditentukan oleh proses pendisiplinan, penghukuman, praktik pemisahan dan juga ditentukan oleh siapa yang dapat bicara

(*author)* dan dalam posisi apa. Dalam manifestasinya ruang relasi kuasa itu termanifestasikan dalam bentuk-bentuk hubungan negosiasi, oposisi, dialektika, maupun representasi. Sedangkan instrumenasi yang biasa dipakai untuk merebut dan mendefinisikan ruang itu biasanya menggunakan agama, pengetahuan, modal, dan negara (lewat regulasi dan kekerasan). Keempat media untuk merebut dan mendefinisikan ruang kebudayaan termasuk aturan, berbagi etika dan prinsip moralitas beroperasi mendisiplinkan berbagai bentuk dan detail-detail dari kesenian tradisi dan perilaku para senimannya.

Fakta menunjukkan bahwa apa yang digambarkan Foucault menunjukkan kebenarannya. *Pertama,* di era Orde Lama ketika kontestasi antar kekuatan ideologis berlangsung marak, Reyog benar-benar menjadi ajang pertarungan untuk memperebutkan pengaruh dominan didalam komunitas Reyog. Saat pertarungan ini mencapai titik klimaks, Reyog dan komunitasnya seperti 'perempuan tercantik' ditengah para jejaka yang ingin memilikinya. Reyog memiliki ruang ekspresi yang cukup luas, namun menjadi medan konflik yang sewaktu-waktu bisa muncul dalam bentuk kekerasan.

Kedua, ada upaya menciptakan wacana mayor diatas wacana minor seperti fakta bentuk standarisasi Reyog. Negara menyatakan bahwa Reyog versi 'buku milik PEMDA-lah' yang boleh menjadi acuan dalam menampilkan Reyog. Pemerintah hanya mengakui Reyog versi yang dominan, yakni versi Reyog yang dikreasi dan dicipta oleh Batoro Katong. Buku Kuning –sebutan bagi buku resmi terbitan PEMDA-- sama sekali tidak memberikan tempat bagi Reyog yang dikreasi dan dicipta oleh Ki Kutu Suryongalam (Reyog Ponoragan). Akhirnya hal ini mengeksklusi komunitas

kebudayaan pedesaan yang secara umum sulit memenuhi standar Reyog versi negara. Hal ini kemudian berlanjut pada lahirnya elit-elit kebudayaan baru yang diciptakan negara, dalam upaya menghegemoni komunitas Reyog.

Ketiga; kebijakan daerah yang menghilangkan huruf "y" dalam makna Reyog. Kebijakan pemda menghapuskan huruf "y" dalam Reyog ini memang didasarkan pada penulisan dalam Kamus Bahasa Indonesia yang diterbitkan oleh Depdiknas pada tahun 1983. Dalam kamus itu memang dituliskan bukan Reyog tetapi Reyog. Belakangan penulisan Reyog dijadikan slogan kota oleh pemda, yang berarti *resik, omber,* dan *girang gumirang*. Padahal dalam prinsip *konco* Reyog, terutama *Warok* Bikan gondowijono, dan (alm) KH Mujab Thahir dan juga yang tersirat dalam Babad Ponorogo menjelaskan bahwa Reyog itu mereprsentasikan makna teologis-kultural masyarakat Ponorogo yang masih bernama Wengker waktu itu. Reyog mereka maknai (r) rasa kidung, (e) engwang sukma adilihung, (y) Yang Widhi, (o) olah kridaning Gusti, dan (g) gelar gulung kersaning Kang Moho Kuoso. Jelaslah Reyog dan *konco* Reyog berusaha ditakhlukkan menjadi sekadar agen kekuasaan negara, bukan subyek kreatif yang mencipta makna.

Meminjam Louis Althusser (1971) melihat fakta digunakannya lembaga-lembaga budaya seperti paguyuban *Warok* (*Bolo Ireng,* Reyog INTI, Yayasan Reyog) sebagai bentuk upaya kekuasaan negara melalui aparat ideologis-nya (yakni) menjadikan lembaga-lembaga kebudayaan sebagai alat untuk melakukan hegemoni terhadap masyarakat Ponorogo, yang tidak lain adalah para *konco* Reyog.

Melihat dominasi negara yang begitu hegemonik merasuki dan mengendalikan ranah kultural mereka, beberapa *konco* Reyog memang tak membangun perlawanan

terbuka layaknya Kutu. Untuk mempertahankan arti kemerdekaan berekspresi, pada ruang perhelatan yang digelar oleh negara, seperti Agustusan ini segenap *konco* Reyog berusaha men-*display*-kan atrakasi Reyog yang dimaui oleh negara. Mereka memaknai perhelatan itu tak lebih dari sebuah etalase kebudayaan yang semu. Namun dalam praktik kebudayaan sehari hari (*play*), mayoritas *konco* Reyog membangun tafsir atas Reyog secara plural, diluar kuasa negara. Tentu ini bagian dari siasat kaum pinggiran (marginal) untuk mempertahankan nilai nilai prinsipil. Sebagaimana disebut Gramsci dalam *Quaderni* atau dalam edisi Inggrisnya *Notebooks from Prison* (1935) bahwa memang Hegemoni tak pernah total, pasti akan melahirkan *counter hegemony* yang berusaha melawan hegemoni kekuatan dominan. Walau tentu perlawanan ini tidak berbentuk kegiatan-kegiatan heroik, seperti aksi massa.

Kenyataan ini merupakan persoalan yang serius, problematika kebudayaan yang harus dipikir ulang bagi para pembuat kebijakan didaerah, khususnya yang menyangkut pengaturan komunitas adat, komunitas budaya. Jika hal ini dibiarkan tetap berlangsung, maka tak ayal akan menciptakan gerakan resistensi kebudayaan yang kian akut. Pada titik nadir kekinian negara boleh dikatakan menang, sebab berhasil menaklukkan komunitas kebudayaan. Akan tetapi persoalannya bukan kalah dan menang, persoalan yang harus diselesaikan adalah bagaimana komunitas kebudayaan tadi dapat bernapas lega untuk mengatur tradisi dan menegakkan nilai mereka sendiri, sebab itu akan membawa bentuk bentuk kearifan sendiri yang kerap kali komunitas lainnya (*the other*), termasuk negara akan sangat sulit untuk memahaminya. Setiap kebudayaan memang akan berproses, pasti akan

bergulat dengan dengan apa yang dikonotasikan dengan modernisasi yang bisa berwajah agama, negara, maupun tradisi tradisi baru yang direproduksi oleh komunitas kebudayaan lain.

Perlu dicatat pula bahwa keniscayaan kontestasi dalam arena kebudayaan pasti akan terjadi, namun yang patut dijaga adalah bagaimana arena kontestasi tadi berjalan dalam bingkai demokratis, dan saling menghargai, tidak menggunakan perangkat perangkat kekerasan (baca; negara). Posisi negara adalah instrumen legal yang memang keberadaannya untuk mengatur lalu lintas kepentingan dari kelompok kelompok kepentingan, maka akan menjadi kewajaran pula jika pemerintah daerah tidak menjadi aktor yang paling berkepentingan dari semua kelompok, justru ia (pemda) harus memfasilitasi dan memediasikan kepentingan dari segala kelompok kepentingan. Kearifan dalam meletakkan dan menjalankan kebijakan dari pemerintah daerah memang sangat diperlukan, dengan kearifan itu ada harapan besar konstruk *civil society* akan kian bersemai, yang pada akhirnya akan mengokohkan bangunan demokrasi yang hendak kita gapai.

C. Reyog: Antara Komodifikasi dan Klaim Autentisitas

Respon keras Masyarakat Ponorogo terutama *konco* Reyog (sebutan untuk seniman Reyog) terhadap klaim sepihak Departemen Tourisme dan Kebudayaan Malaysia atas kesenian Reyog yang mereka disebut 'Tari Barong' ternyata belum mereda juga. Isu ini di *blow up* beberapa media massa pertengahan November 2007 ternyata menimbulkan rangkaian reaksi yang kurang lebih adalah kecaman terhadap klaim tersebut. berbagai aksi penolakan terhadap klaim Malaysia ini terjadi, dan bahkan sampai terjadi pembakaran terhadap bendera Malaysia (Surya,

27/11/2007) Hal ini membuka tabir betapa peliknya problem kesenian tradisional di tengah deru globalisasi.

Reyog adalah salah satu kesenian yang awalnya berkembang di Ponorogo, bahkan tersebar hampir di seluruh Indonesia, bahkan di Suriname dimana imigran asal Jawa juga mengembangkan kesenian Reyog. Dalam perjalanan sejarah nya, Reyog adalah kesenian rakyat yang dikembangkan rakyat Ponorogo, yang menampilkan arak-arakan jalanan (*obyokan) Dadak Merak*, *Jathil*, dan konco Reyog lengkap dengan instrumen musiknya. Sebagai kesenian *jalanan* Reyog merupakan kesenian yang ekspresif dan sarat nilai bagi masyarakat Ponorogo. Disanalah muncul tokoh-tokoh lokal dan kharismatik bagi masyarakatnya yakni *Warok*.

Sesuai dengan sejarah kelahiran kesenian ini, Reyog adalah kesenian perlawanan. Bisri Effendi (1996) menyebutkan kelahirannya Reyog bertepatan dengan masa-masa akhir kerajaan Majapahit, saat seorang pujangga Majapahit Ki Ageng Kutu Suryongalam yang desersi akibat menentang kebijakan Brawijaya V yang mengawini putri Campa, seorang muslim, yang kemudian dianggap menjadi cikal bakal keruntuhan Majapahit. Dalam perkembangannya kesenian ini dikembangkan masyarakat Ponorogo, dan menjadi bagian tak terpisahkan dari masyarakat Ponorogo.

Sejarah telah mencatat perkembangan Reyog yang sarat akan pergumulan nilai, kepentingan, dan identitas politik. Titik paling kelam yang dialami kumunitas Reyog adalah era transisi orde lama ke orde baru (sekitar tahun 1968-1969). Sebagian besar *Warok* dan *konco* Reyog dihabisi, sebagai akibat kedekatan Barisan Reyog Ponorogo (BRP) dengan partai yang dituduh sebagai

biang G30S. Mbah Misdi Doweh (67 th), seorang tokoh senior Reyog menceritakan, pada awal tahun 1965, komunitas Reyog di Ponorogo berjumlah ratusan. Misdi Doweh mengilustrasikan saat Reyog berkumpul Ponorogo, dipastikan alun-alun Ponorogo tidak mencukupi.

Reyog adalah potensi budaya, sekaligus menjadi incaran kekuatan politik dan ekonomi untuk menjadikannya sebagai instrumen kepentingannya. Di era Orde Baru, saat kesenian harus mendukung program pembangunan ala ORBA, dibersihkan dari unsur subversif, dan di'cangkok' untuk dipajang sebagai etalase 'pasar pariwisata' dan sebagai 'aset kebudayan nasional'. Walaupun sejak awal sesungguhnya kesenian Reyog sangat terbuka oleh kreasi-kreasi baru yang dibuat oleh *konco* Reyog sendiri. namun di era Orde Baru yang diterima adalah kreasi-kreasi koReyografer dan seniman sekolahan yang kemudian dipaksakan untuk diadopsi oleh *konco* Reyog. Reyog pun dipaksa untuk meninggalkan *jalanan* dan naik ke panggung pertunjukan. Sejak itulah komodifikasi Reyog di mulai.

Sebagai komoditas dan asset pariwisata nasional, tentu Reyog dipaksa menjadi layaknya barang yang bisa dijual. Ketika globalisasi merambah semua lini, Reyog telah jatuh tersungkur di kubangan komersialisasi kebudayaan. Ditengah perkembangan regulasi ekonomi global, kesenian lokal menemukan problem-problem baru yang tidak ditemukan diera-era sebelumnya. Misalnya, perlu tidaknya hak cipta atau *copyright* atas kesenian Reyog. Ditengah situasi ini sebenarnya klaim Malaysia atas Reyog dan Tari Barong, merupakan fakta globalisasi yang tidak terhindarkan oleh komunitas Reyog. Namun jika Reyog tetap menjadi 'ekspresi kesenian sehari-hari' masyarakat Ponorogo, sesungguhnya soal 'hak cipta' sama sekali tidak

menemukan relevansinya.

Bahkan soal hak cipta dan *copy right*, adalah ancaman tersendiri, terutama bagi seniman Reyog dipedesaan, karena dalam fakta *copy right* ini pasti akan dimiliki oleh pemerintah, bukan masyarakat dan *konco* Reyog itu sendiri. Hak cipta ini akan mengenai hampir keseluruhan terhadap detail-detail teks pertunjukan dari Reyog, sementara dalam fakta komunitas dan *konco* Reyog sangat cair bahkan sering bertentangan dengan standar Reyog yang dimiliki pemerintah. Reyog sebagai kesenian rakyat pastilah akan berbeda dengan seni Reyog yang dipersepsi oleh koReyografer dan seniman sekolahan, yang biasanya menjadi eksekutor pemerintah dalam menentukan standar pertunjukan Reyog.

Klaim Malaysia atas kesenian ini sebenarnya mempunyai motif yang sama, dapat disetarakan dengan upaya Pemerintah Indonesia untuk mengangkat kesenian lokal dalam pasar parawisata. Karena dalam kenyataan pemerintah Malaysia juga memiliki argumentasi atas klaimnya. Oleh karena itu terlalu dini masalah ini diseret ke arah tercederainya 'harga diri bangsa' dan rasa nasionalisme. Namun fakta di lapangan menunjukkan masalah kemudian melebar, dari soal seni tradisi dan pariwisata menjadi masalah politik yang cukup pelik.

Masalah tentu ini harus ditempatkan pada dimensi kebudayaan, dimana Malaysia dan Indonesia adalah negeri serumpun, dimana interaksi kebudayaan terjadi sangat intensif. Dan sesungguhnya kebudayaan memang merupakan ruang cair yang tidak bisa dibatasi oleh sekat-sekat *nation state*. Sejak awal menempatkan kesenian lokal sebagai komoditas pariwisata, merupakan *blunder*, karena kesenian lokal akan memasuki area ekonomi

politik internasional, dimana kompetisi dan menang kalah adalah hukumnya. Dalam konteks inilah sesungguhnya komodifikasi kesenian lokal yang dilakukan pemerintah dan problem klaim otensitas atas aset kebudayan nasional, termasuk Reyog merupakan rangkaian tak terpisahkan. "siapa menabur angin, akan menuai badai".

Beberapa catatan penting untuk mengakhiri bab ini adalah: *pertama,* bahwa Reyog dan komunitas Reyog menjadi medan penyebaran pengaruh dan menjadi perebutan kekuatan-kekuatan politik dominan, karena memang memiki potensi politik yang besar untuk memobilisasi dukungan. Dalam perkembangannya saat negara begitu kuat Reyog dan *konco* Reyog di mobilisasi sedemikian rupa oleh negara untuk mendukungnya, dan menjadi salah satu alat hegemoni negara terhadap massa rakyat Ponorogo, melalui lembaga-lembaga kebudayaan yang berafiliasi ke GOLKAR di era Orde Baru. Dalam perkembangannya di era reformasi Reyog dan *konco* Reyog tetap menjadi kekuatan yang diperebutkan, namun tentu *konco* Reyog memiliki siasat-siasat dalam menghadapi pertarungan, apalagi kritisisme merak telah terbangun. *Kedua,* Dalam banyak hal kebijakan negara terhadap Reyog dan *konco*Reyog adalah kebijakan yang merupakan bentuk pengendalian dan pendisiplinan terhadap kesenian dan aktivitas komunitasnya. Hal ini tidak lain adalah upaya negara dalam menundukkan komunitas *konco* Reyog agar tidak menjadi kekuatan kritis. *Ketiga,* dalam perjalannya tidak dipungkiri kekuasaan negara, telah menjadi kekuatan yang dominatif, hegemonik yang menjadikan Reyog dan konco Reyog sebagai sub ordinat dan jinak terhadap kekuasaan negara. Aktor-aktor yang menjadi simbol kultural Reyog telah ditundukkan dalam ikatan kekuasaan negara. *Keempat*, bahwa kesenian Reyog yang telah mendapat status sebagai

simbol kesenian nasional pada akhirnya ditempatkan dalam etalasi pariwisata yang menjebaknya dalam klaim otensitas dan komodifikasi, hingga relasinya yang amat kompleks dengan regulasi negara.

BAB IX
DARI TAYUBAN KE SENI TAYUB

A. Mengintip Tayub: Sekadar Contoh dari Penelitian Amrih Widodo di Blora

Indonesia sebagai negara kepulauan yang memuat banyak wilayah pastinya akan menjadi negara yang kaya akan hasil kebudayaan. Akibatnya untuk mempermudah kontrol, berbagai upaya dilakukan termasuk melalui ranah hasil budaya. Amrih Widodo mengadakan penelitian dalam kurun waktu Maret 1989 sampai dengan April 1992 menggambarkan perubahan bagaimana negara yang merasa mempunyai kepentingan terhadap rakyatnya, melakukan upaya-upaya pendisiplinan struktur nilai dan cara berbudaya rakyatnya berdasar kriteria negara dalam menentukan apa dan bagaimana berbudaya (melalui kesenian) itu.

Subyek kajiannya adalah Tayuban. Ia adalah salah satu kesenian rakyat yang berkembang di hampir seluruh desa maupun kota kecil di Jawa, termasuk di Kabupaten Blora, daerah di jajaran pesisir utara Pulau Jawa. Adanya kepentingan Pemerintah Pusat menjadikan setiap daerah mempunyai keaslian dan ciri khas, membuat Pemerintah Kabupaten Blora berpikir keras dalam memenuhi hal tersebut. apalagi sebelumnya telah terdapat Taman

Mini Indonesia Indah, etalase budaya yang dilegitimasi pemerintah. Di samping legitimasi administratif, UUD 45 melalui Pasal 32 tentang Kebudayaan semakin menjadikan negara merasa sah untuk menentukan kebudayaan(rakyat) nya. Hal ini juga didasarkan pada paradigma pembangunan (*developmentalisme*) yang digunakan Indonesia dalam menjalankan pemerintahannya, dalam hal kebudayaan, yakni melestarikan hasil-hasil budaya adiluhung warisan leluhur.

Tayuban, karena ketenarannya,[1] kemudian dipilih untuk dijadikan maskot daerah. Meski demikian, Tayuban tidak serta merta kemudian menjadi ikon identitas Blora, tetapi dengan penyesuaian di sana-sini. Pada tahap inilah, penelitian Widodo jeli menjelaskan bagaimana perubahan Tayuban, seni rakyat, menjadi Seni Tayub, yang adiluhung, kemudian menjadi lambang Blora.

Menurut Widodo, ada tiga terminologi yang menjelaskan seni tradisi ini. Pertama adalah *Janggrungan* yang dalam pertunjukannya mirip pengamen, yakni berpindah tempat dan waktu pertunjukannya didasarkan pada keinginan grup ini. Formasi pertunjukan biasanya diikuti oleh dua sampai empat penari perempuan dan seorang laki-laki yang menggunakan topeng buta. Usia para penari berkisar delapan sampai 13 tahun dan mereka ditemani tiga atau empat pemain gamelan. Mereka 'manggung' di jalanan selama musim kering (kemarau) saat tidak menanam di sawah dan setelah gadis penari mereka pulang sekolah dasar. Pemain jalanan ini biasanya untuk meningkatkan status ekonomi, beberapa penari menjadi penari Tayuban dan atau menjadi pemain kethoprak.

[1] Indikasi ketenarannya, menurut data Widodo, Tayuban menjadi pilihan pertama dalam perayaan-perayaan baik ritual maupun sosial, daripada Wayang, Kethoprak, bahkan Dangdut yang mulai merebak di tahun-tahun belakangan.

Tayuban, sebagai terminologi kedua, adalah pagelaran yang menunjukkan hierarki sosial, yakni dengan pemberian sampur oleh Penayub (penari Tayuban). Untuk mendapatkan kesempatan ini dapat dilihat dari mempunyai empat elemen berikut yakni kedudukan, uang, kekuatan dan kemampuan menari. Siapa pun yang memenuhi kriteria ini mengindikasikan ia berpotensi mengontrol arena Tayuban yang otomatis akan menunjukkan status sosialnya. Tradisi seni inilah yang sering digunakan memenuhi hajatan ritual seperti Bersih Desa dan pemenuhan *nadhar* atau hajatan sosial seperti *Sunatan*, *Nikahan* dan perayaan lain. Sedangkan terminologi ketiga adalah Tayuban yang dibentuk sesuai selera negara menjadi Seni Tayub.

Tayuban dikenal sebagai seni pertunjukan yakni suatu kesenian sarat nuansa kerakyatan yang bebas, dinamis, penuh keceriaan dan kegembiraan. Dari hasil pengamatan Widodo, pada tahun 1989, seni rakyat ini dalam pertunjukannya selalu tidak jauh-jauh dari aroma alkohol (dengan jenis kelas rakyat menengah tentunya), suara gamelan yang hingar bingar dan eksplosif, suasana riuh rendah pada saat penari dan mereka yang ingin menari menunggu giliran selama pertunjukan berlangsung, tempat uang saweran dari Kenong yang dibalik dan mungkin inilah ciri khas sebagai eksotika utama Tayuban, memasukkan rupiah ke dalam dada penari yang dibebat kemben.

Widodo mensinyalir perubahan dari Tayuban menjadi Seni Tayub sudah dimulai pada awal 1990-an tatkala nuansa 'asali' Tayuban hilang. Rupanya Pemerintah Kabupaten Blora, sebagai negara, melakukan upaya serius dan sistematis menjadikan Tayuban sebagai identitas daerahnya. Menurut hasil penelitian itu, Tayuban oleh Pemerintah Kabupaten Blora dianggap suatu bentuk

kesenian yang tidak mencerminkan keagungan seni tradisi keraton, terutama mengacu pada kerajaan Jawa yakni Kesultanan Yogyakarta dan Kasunanan Surakarta. Ia dianggap sangat diminati dan liar sehingga mengancam 'Iklim Sejuk" sebagai simbol daerah. Demi keperluan menjadi identitas daerah maka segala macam hal yang melingkupi atau bahkan 'ciri khas' Tayuban yang tidak sesuai dengan etika dan estetika seni tradisi keraton perlu dihabisi untuk kemudian bisa mencerminkan cita rasa seni tradisi tersebut. Inilah kemudian disebut dengan *sanitization* sebagai bentuk penyucian atas kesenian daerah yang dianggap kasar, penuh nuansa kemesuman, pekat dengan aroma alkohol, serta penuh pertikaian dan kekerasan.

Penataran-penataran di samping pembinaan-pembinaan yang dilakukan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Depdikbud) adalah bentuk *sanitization* yang rutin dilakukan. Jadilah siapapun yang tidak pernah mengikuti 'prosesi' negara berupa penataran dan pembinaan akan semakin kehilangan tempat di masyarakat. Bagaimana tidak terjadi hal ini jika untuk *manggung* mereka harus memiliki kemampuan dan pengetahuan menari dan bermusik versi Penataran, harus memiliki sertifikat dan surat izin pertunjukan yang dikeluarkan pihak berwenang setelah mengikuti prosesi negara, dan bahkan bagian-bagian dari pertunjukan harus 'disesuaikan' dengan ketentuan yang menjadi sangat lain dari cita rasa Tayuban sebelumnya. Dengan cara-cara ini maka negara lebih mudah melakukan kontrol atas Tayuban.

Sampai titik itu, negara belum tuntas membantu mematikan Tayuban. Grup Tayuban, yang kemudian sudah berubah menjadi Seni Tayub, merasa tidak dapat

menunjukkan eksistensinya apabila mereka belum memenangkan perlombaan dan kontes-kontes Tayub, dengan standar penataran, yang diselenggarakan Pemerintah Kabupaten Blora. Bagi grup yang menang, mereka akan bisa menaikkan tarif semena-mena dan hal ini tentunya mengubah citra Tayuban yang dulu selalu menjadi pemeriah mereka yang *sambatan* dalam meramaikan hajat mereka atau acara ritual. Grup yang menang akan semakin terkenal apabila berhasil masuk dalam industri rekaman dimana lagu-lagu yang diciptakan adalah hasil kreasi elit terdidik yang dekat dengan kekuasaan. Tidak jarang, untuk semakin membudayakan hasil karya ini, mereka memasukkan dalam program-program acara hiburan melalui radio dan bahkan menyelipkan kreasi barunya di antara pementasan lain seperti ketoprak dan wayang. Perselingkuhan oknum terdidik juga ditunjukkan dengan tulisan-tulisan yang dihasilkan dalam seminar atau pertemuan-pertemuan budaya yang mendiskreditkan Tayuban. Tidak selesai di situ, melalui festival semakin mengukuhkan pemangkasan Tayuban yang telah berubah menjadi Seni Tayub menjadi *display etalase* semata yang kehilangan ruhnya. Inilah komodifikasi Tayuban yang dilakukan negara sehingga benar-benar menghabisi dan tidak memberi kesempatan pada rakyat memikirkan kembali keasalian Tayuban itu sendiri.

Peran media massa semakin mengukuhkan kehendak negara dengan hasil-hasil pemberitaannya. Selama tahun 1980-an, khususnya tiga sampai empat tahun menjelang dekade 1990-an, media massa seringkali mengeksploitasi Tayuban seputar seksualitas, prostitusi, dan alkohol yang tidak pernah luput dari pemberitaan. Hal inilah yang kemudian membawa perubahan besar sampai kepada penilaian masyarakat yang lebih luas terutama masyarakat

perkotaan. Di sana, menurut penelitian Widodo, media massa selalu menghubungkan fantasi sensualitas dan eksotika Tayuban sebagai seni tradisi kehidupan desa yang disebabkan kemiskinan, keterbelakangan dan amoralitas yang sangat dekat dengan kehidupan mereka. Hal ini tidak luput dari logika pembangunanisme yang selalu melihat moralitas berhubungan erat dengan ekonomi, dan media menghubungkan dengan superioritas moralitas puritan semu yang dianut kaum menengah urban. Media juga sangat membantu memperkenalkan Tayuban yang sudah berubah menjadi Seni Tayub sebagai atraksi seni khas Blora dalam 'Visit Indonesian Year 1991", sebuah program penjualan seni tradisi melalui pariwisata.

Sampai tahun 1992, di Blora, Tayuban masih menjadi pilihan utama untuk memeriahkan hajatan karena Tayuban lebih ekonomis dibandingkan dengan beberapa pertunjukan. Di samping itu, Tayuban membawa kesenangan tersendiri baik tuan rumah, upaya terbaik mereka menyuguhi tamu maupun para tamu, bagian dari menghormati tuan rumah sekaligus menyalurkan kesenangan menari.

Tidak ada yang begitu tahu persis mengenai asal usul keberadaan. Tayuban sebagai seni tradisi yang hidup di berbagai desa yang tersebar di Indonesia sehingga penyebutan Tayuban menjadi berbeda. Bahkan sebagai patokan atas formasi grup Tayuban tidak ada patokan berapa jumlah orang dalam satu grup yang sama di berbagai daerah maupun berbagai kurun waktu, tetapi setelah negara turut campur, setidaknya pertunjukan Tayuban terdiri dari dua sampai empat orang penari perempuan, tujuh sampai 12 Panjak[2], dan satu atau dua orang Pengarih[3], sedangkan

[2] Terminologi yang secara kasar untuk menyebut para pemain gamelan

[3] Penata acara atau *master of ceremony* yang mengatur jalannya pementasan

tamu dikategorikan sebagai Pembeksa dan Pengguyub.[4] Adanya pengaturan semacam ini semakin menegaskan betapa otonomisasi rakyat dalam Tayuban ini semakin terenggut.

Tayuban tidak lagi menjadi hiburan yang menyenangkan bagi pemiliknya. Ia telah direnggut paksa menjadi tontonan sekaligus menjadi tuntunan pemiliknya yang akhirnya tidak hanya mengubah gaya berbudaya tetapi sekaligus mengubah cara pikir rakyat dalam berbudaya. Tayuban tidak lagi dipentaskan di arena lepas tanpa panggung yang tidak pernah membuat jarak antara penonton dan penayub. Ia, karena logika ekonomi yang bekerja, lebih bangga mementaskan di panggung-panggung festival, hotel bintang empat, atau balaikota kabupaten. Tak pernah ada lagi keceriaan karena dengan menampilkan Tayuban berarti memunggungi negara yang sama saja melawan alam kesadaran masyarakat dalam hal eksploitasi seks dan tubuh.

B. Tayuban dan Seni Tayub di Ponorogo

Kesenian Tayub atau Tayuban memang bukan kesenian asing bagi masyarakat Jawa. Kesenian ini hampir merata di seluruh daerah di Jawa. Mulai dari Ronggeng di Sunda, Tayub di Pantai Utara jawa Tengah sampai Bojonegoro, Nganjuk dan daerah Jawa mataraman yang lain. Walaupun sering disebut dengan nama yang berbeda. Di Ponorogo Tayuban sering di sebut *gambyongan.* Di Ponorogo kesenian ini tersebar di daerah-daerah seperti hampir merata. Namun dalam satu dekade terakhir pentas Tayub mulai jarang ditemui kecuai di daerah seperti Slahung, Sawoo dan beberapa tempat lainnya.

[4] Pembeksa adalah orang yang menerima sampur kehormatan sedangkan Pengguyub adalah orang yang mengikuti pembeksa menari

Pak Sarjono, seorang Seniman Tayub *gaek* dari Slahung menjelaskan "*gambyongan Tayuban di Ponorogo berkembang secara alamiah di daerah pinggiran hutan (wono) seperti Slahung ini.*" Ia menegaskan awalnya kelompok-kelompok Tayub terbentuk, dari kumpulan individu (orang-orang) yang gemar dengan Tayuban dan membuat satu kelompok kesenian Tayuban.

Pada tahun 1970-an, hampir seluruh desa di Slahung memiliki kelompok kesenian Tayub. Mulai dari *pramugari, Waranggono/tandhak/ledhek, pengrawit* nya. "*Di desa Sanepo, Slahung saja ada sekitar empat kelompok"* jelas Sardjono. Tayub bisa berkembang baik di Slahung, karena waktu itu setiap seakan ada kesepakatan-bagi setiap Kepala Desa- untuk memberikan sebidang tanah bengkok. Hasil pertanian dari tanah bengkok ini kemudian menjadi sumber dana bagi mengembangkan kesenian ini. Sehingga hampir setiap desa memiliki tokoh/yang di-tua-kan untuk memimpin kelompok Tayub ini.

Pada saat yang sama, seorang *Waranggono*, memiliki status yang terhormat di mata masyarakat sekitarnya. Karena selain dianggap memiliki kekuatan magis dari tariannya. Biasanya seorang *Waranggono/tandhak* diyakini dapat mengobati orang sakit. Oleh karena itu seorang *Waranggono*, selain harus memiliki syarat memiliki fisik yang bagus (*rupo)*, harta kekyaan (*bondho)* dan suara yang bagus (*sworo)*, haruslah menjalani laku *tirakat* yang cukup berat. Pramugari atau sponsor Tayuban juga haruslah dicari dari orang yang ditokohkan. Karena untuk mengatur suasana Tayuban agar aman dan menyenangkan tentu membutuhkan orang yang disegani.

Namun kini, berbagai masalah mendera perkembangan kesenian ini di Ponorogo. *Pertama,* adalah

soal pandangan negatif (*stigma*) terhadap Tayuban, yang selalu dekat dengan minuman keras, ke-onar-an dan *main perempuan* (baca=unsur seks). Bila kita cermati, hadirnya minuman keras bukan hanya monopoli pada kesenian Tayuban ini. "*tidak hanya Tayub yang akrab dengan minuman 'Jowo' (baca=arak jawa), kesenian apapun hampir sulit di lepaskan. Karena penggunaannya sering bertujuan untuk memberi kekuatan dan kemampuan penari untuk mengekspresikan gerak tubuhnya secara lebih leluasa. Namun penggunaanya dibatasi, tidak boleh berlebihan. Jika ada satu orang yang sampai mabuk dan membuat kericuhan maka harus keluar dari arena pentas"* demikian di tegaskan Soeradji, seorang pramugari gaek Ponorogo. *Kedua,* tidak adanya rutinitas Tayuban seperti yang pernah terjadi pada masa sebelumnya. Pada tahun tahun 60-70 an, di Ponorogo masih ada pentas bersama kesenian Tayub se-Ponorogo, tepatnya di selatan terminal (lama) kelurahan Tonatan. Setelahnya bersamaan semakin dengan gencarnya larangan pementasan besar Tayuban karena sering terjadi kerusuhan dan minuman keras. Yang terakhir kali pagelaran Tayuban besar di tonatan terjadi tahun 1999. Setelahnya sampai kini, tidak pernah dilakukan. Sedangkan untuk *langen beksan* terakhir kali dilaksanakan tahun 2002. Kini momentum serupa jarang ditemui, kecuali sesekali pada hajatan perorangan itupun, pasti jauh di pedalaman pedesaan. *Ketiga,* hilangnya nilai sakral dari Tayuban, dan yang lebih menonjol adalah nilai komersial (bisnis) nya. " *Tidak ada lagi* Bersih Desa *atau, pementasan di saat kemarau panjang. Biasanya pada acara-acara resmi saja, misalnya Agustusan itupun dengan berbagai syarat-syarat yang membuat Tayuban tidak lagi terasa gayeng*" *Keempat,* tidak adanya paguyuban antar seniman/wati Tayub yang memberi ruang mereka untuk mendiskusikan masalah-

masalah yang dihadapinya. Seniman sepuh seperti Pak Sardjono, berharap dengan adanya paguyuban akan terjadi saling bertukar informasi dan saling membantu sehingga bisa menyelesaikan persoalan secara bersama-sama. *Kelima,* adanya pandangan negatif terhadap Tayuban, mengakibatkan media massa seperti Koran, televise dan radio jarang sekali menginformasikan tentang keberadaan Tayub. Sehingga semakin lama, jarang yang bernai mengatakan "*inilah kesenian Tayub saya"* demikian cerita Pak Sardjono.

Keenam, sulitnya kaderisasi *Waranggono*/tandhak di masa kini. Karena selain kemampuan berkesenian yang cukup, masa kini menjadi *Waranggono*/tandhak butuh keberanian. Karena berbagai laku yang berat, juga dengan risiko sosial yang ditanggungnya. Selain karena memang muda-mudi sekarang jika berkesenian lebih memilih kesenian yang lebih popular seperti penyanyi dangdut atau campursari saja.

BAB X
SAAT SENIMAN MELAWAN

A. Berbagai Bentuk Siasat Seniman

Kehidupan sehari-hari komunitas seniman tradisi di Ponorogo, secara sosial-ekonomi mereka ditopang mata pencaharian utama sebagai petani sebagaimana lazimnya para seniman pedesaan memiliki kesenian agraris yang bersifat komunal kadangkala mengandung ritual tertentu, ekspresi keseniannya merupakan bagian tak terpisahkan dari kehidupannya sehari-hari. Fakta bahwa kesenian tradisi lokal beserta atribut kulturalnya semakin terpinggir akibat berkembang pesatnya *culture industry* dengan budaya populer, penyeragaman cita rasa berkesenian dan kebudayaan oleh agen transnasional, kebijakan kebudayan negara yang pro pasar semakin membuat seniman tradisi mengalami hegemoni sehingga semakin hari harus mengikuti irama dan cita rasa kekuasaan dan pasar. Mereka yang melawan dengan keras *hegemoni* ini semakin dijauhkan dari akses mereka terhadap sumber daya ekonomi, politik dan sosial. Seniman tradisi di Ponorogo mengalami hal yang serupa sebagaimana dialami para seniman tradisi lain di belahan lain nusantara. Seniman tradisi memaknai identitas dirinya sebagai seniman yang menjadikan hidup berkesenian sebagai

bagian dari reproduksi kultural, ekspresi kebudayaan, proses kreatif dan bahkan politik komunalnya. Dalam keseharian seniman tradisi sering mengalami situasi sulit akibat proses modernisasi dan globalisasi, yang semakin menghegemoni dan meminggirkan mereka. Bahkan pada saat yang sama berupaya menyerang dan berupaya mendisiplinkan tradisi mereka dengan nenyebar stigma negatif yang sering dilekatkan terhadap seniman tradisi, misalnya dalam kaitan dengan keberadaan minuman keras, unsur-unsur mistik, hura-hura dan unsur amoral lain. Dalam fakta memang beberapa hal tersebut nyata ada dalam kehidupan berkesenian mereka, tapi beberapa hal lainnya tidak terbukti ditemukan. Mereka memiliki cara pandang tersendiri memaknai situasi yang mereka alami tersebut.

Membahas bentuk-bentuk perlawanan kaum seniman tradisi, maka yang perlu diingat adalah bahwa realitas seniman tradisi itu sendiri adalah sebuah perlawanan. Ada berbagai praktik perlawanan yang dilakukan oleh seniman tradisi, merupakan sebuah fakta jelas bahwa ada pemberontakan yang dilakukan oleh kalangan ini terhadap proses hegemoni oleh pasar maupun negara dalam kehidupan yang makin mengglobal.

Melihat ini semua, maka secara umum, bentuk perlawanan seniman tradisi terbagi menjadi dua, yaitu perlawanan terbuka dan tertutup. Perlawanan terbuka merujuk pada praktik perlawanan yang tidak menyembunyikan atau menyamarkan baik pesan (*message*) maupun pelaku (*messenger*). Perlawanan ini dilakukan secara terbuka sehingga orang bisa mengidentifikasi siapa pelakunya dan apa yang dilakukan atau dikatakan. Perlawanan tertutup mengacu pada praktik perlawanan

tersamar sehingga orang lain tidak sungguh-sungguh bisa mengidentifikasi siapa pelakunya dan apa tujuan dari sebuah tindakan yang dilakukan.

B. Perlawanan Terbuka

Perlawanan tidak muncul dari ruang hampa sejarah. Seseorang atau sekelompok orang tidak tiba-tiba menemukan dirinya dalam satu kelas sosial yang berhadapan dengan kelompok lain yang kemudian seakan-akan ia terjebak dalam permusuhan yang ia sendiri tidak menyadarinya. Perlawanan muncul dari kebutuhan yang harus dipenuhi sebagai sumber kelangsungan hidupnya. Dari sini, ia menemukan dirinya menjadi bagian dari sebuah kelompok sosial yang berhadapa-hadapan dengan kelompok sosial lain. Ia harus membuat perlawanan karena jika tidak, ia tidak hidup, atau paling tidak, dia tidak cukup mendapatkan sumber daya yang memungkinkan ia bisa menentukan keberadaan dirinya.

Menurut Thompson (1963: 8-9), kelas bukanlah sesuatu yang bersifat ahistoris, tapi seperangkat relasi dan pengalaman sosial. "*Class happens when some men [sic], as a result of common experiences (inherited or shared) feel and articulate identity of their interests as between themselves, and as against other men whose interests are different from (and usually opossed) to theirs*."[1]

Karena itu, maka bukan kelas yang mendahului perlawanan, namun perlawananlah yang mendahului kelas. Kesadaran kelas muncul ketika sekelompok orang mendapati dirinya memiliki kepentingan yang berbeda dengan orang lain yang mengharuskannya melawan. Dari sinilah kesadaran kelas lahir. Sebagaimana yang dinyatakan

[1] Kelas terjadi ketika beberapa orang, karena pengalaman yang sama, merasa dan mengartikulasikan kepentingan mereka, dan melawan orang yang memiliki kepentingan berbeda, dan seringkali bertentangan, dengan kepentingan mereka.

oleh Thompson (1978: 149),

> *…class struggle is prior, as well as more universal, concept. To put it bluntly, classes do not exist as separate entities, look around, find as enemy class, and start to struggle. On the contrary, people find themselves in a society srtructrued in determined ways (crucial, but not exclusively, in productive relations), they experience exploitation (or the need to maintain power over those whom they exploit), they identify points of antagonistic interest, they commence to struggle around these issues and in the process of strugling they discover themselves as classes, they come to know this discovery as class-consciousness. Class and class-consciousness are always the last, not the fist, stage in the real historical process.*[2]

Hidup dalam penghayatan terhadap nilai yang dianggap irasional oleh kebanyakan orang, melakukan ekspresi kesenian yang sudah dianggap usang, dan berbagai prilaku yang sering dilihat aneh oleh sebagian masyarakat merupakan upaya yang mengubah tatanan sosial yang dominan. Mengubah tatanan ini menjadikan seseorang mendapat sanksi sosial berupa stigma sebagai orang aneh, tidak sopan dan menjadi tontonan. Dia pamerkan di muka umum bukan sebagai hal yang memalukan tapi membanggakan. Pada titik berikutnya, bukan lagi seorang yang menjadi obyek karena dia telah berganti

[2] …perjuangan kelas adalah konsep yang lebih dulu dan lebih universal. Secara sederhana bisa dijelaskan bahwa kelas bukan sebagai entitas yang terpisah, melihat ke sekitar, menemukan kelas musuh, dan kemudian melakukan perjuangan. Sebaliknya, orang-orang menemukan dirinya berada dalam masyarakat yang terstruktur dalam cara-cara yang dipaksakan (krusial dalam hubungan-hubungan produksi, tapi tidak bersifat eksklusif), mereka mengalami eksploitasi (atau kebutuhan untuk mempertahankan kekuasaan melawan orang-orang yang ditindas), mereka mengidentifikasi titik-titik kepentingan yang berbeda, mereka mencoba berjuang di seputar isu ini dan dalam proses perjuangan, mereka menemukan dirinya sebagai kelas. Kelas dan kesadaran kelas selalu adalah tahap terakhir, bukan yang pertama, dalam proses sejarah.

menjadi subyek yang memaksa orang lain untuk menoleh kepadanya. Dia tetap menjadi tontonan, tapi ibarat seorang artis, dia telah menjadi subyek yang menentukan format tontotan dan nilai apa yang harus dikenakan dalam sepenggal drama sosial tersebut. Seniman tradisi juga seperti itu, mungkin awalnya dia diannggap sebagai barang aneh, namun perlawanan terbukanya memungkinkan dia untuk membalik posisi. Orang lain menjadi obyek yang bisa didiktenya.

Dalam pengertian ini pula kita bisa melihat kenekadan seniman tradisi dalam soal-soal lain. Sama dengan komunitas marginal lain, seniman tradisi pada dasarnya akan mengalah ketika berhadapan dengan orang non-seniman tradisi. Strategi ini merupakan strategi umum yang dipraktikkan oleh komunitas marginal di mana saja. Dia akan melakukan tindakan aman. Akan tetapi, perlawanan akan meledak keluar jika ia sudah berada di atas ambang kewajaran yang kalau tidak dilakukan perlawanan langsung, maka tujuan utama dari mengalah, yaitu *survive*, akan tidak tercapai.

Perlawanan bisa menjadi sesuatu yang terang-terangan, seperti, mereka menyatakan ketidak-setujuannya terhadap kebijakan pemerintah yang turut serta mehegemoni seniman dan kesenian tradisi di luar Reyog. Mungkin berpuluh tahun mereka mampu bertahan hidup tanpa uluran dan sapaan negara, tetapi rasa sakit ini akan semakin terasa apabila jeritan hati para seniman ini terus tak terkatakan.

Tentu saja, ini harus dilakkan dengan penuh perhitungan. Jika tidak memenangkan permainan, minimal harus *draw* atau tidak terlalu banyak kalah, barangkali rumus permainan olah raga yang digunakan kalangan

seniman tradisi. Di mata masyarakat umum, sekelompok rakyat yang lemah dan bukan kalangan terdidik, berhadapan dengan negara dengan segala kekuatan dan atribut otoritasnya tentu bukan sesuatu pertarungan yang imbang. Hal ini membenarkan konsep tentang kemungkinan terjadi perlawanan terbuka oleh kaum yang kalah.

Dengan menggunakan konsep Scott tentang *public transcript* dan *hidden transcript*, ada dua bentuk perlawanan, yaitu perlawanan terbuka dan perlawanan tertutup. Pilihan untuk melakukan perlawanan terbuka tidak semata-mata ketika beban dominasi sudah tidak tertahankan dan kemudian melahirkan situasi nekad, tapi juga dimungkinkan oleh berbagai situasi sosio-politik di sekitar yang menjadikan perlawanan terbuka sebagai suatu pilihan yang rasional dan aman.

Upaya mereka secara terbuka menyatakan ketidaksetujuannya terhadap politik kebudayaan yang dilakukan oleh negara, terekspresi dalam upaya menyampaikan aspirasi dan kemauan mereka kepada Bupati Ponorogo dalam sebuah kesempatan dialog. Mereka mengorganisir upaya politik ini dengan mendirikan 'semacam organisasi' yang tidak formal, yang kemudian bergayung sambut dengan pihak lain seperti Dewan Kesenian Ponorogo dan sebuah komunitas yang *concern* dalam isu-isu kebudayaan, yang memperkuat langkah gerakan kaum seniman. Namun perlawanan terhadap kecenderungan global, terhadap kenyataan-kenyataan kekinian, misalnya penetrasi kesenian *populer* dan *homogenisasi budaya* tentu tidak dapat dilakukan secara terbuka dan sistematis, sebagaimana melawan kebijakan negara yang memiki struktur yang jelas. Perlawanan yang kedua ini bersifat sporadis, tak terencana, dan sering tak

terlihat nyata. Perlawanan ini adalah perlawanan tertutup.

C. Perlawanan Tertutup

Menjadi seniman tradisi adalah menyangkut bagaimana untuk bertahan hidup. Hidup bagi seorang seniman tradisi bukan sesuatu yang mudah. Seluruh hidupnya adalah kisah untuk bertahan hidup dan melawan siapa saja yang menghalanginya untuk tetap hidup. Oleh karena itu, maka orang tidak bisa memilah antara bertahan hidup dan melawan menjadi dua entitas yang terpisah secara tajam. Dalam kasus perlawanan orang kalah, bertahan hidup seringkali berkelindan dengan perlawanan mereka.

Sebagaimana yang diungkap oleh Scott (1985), perlawanan orang kalah hampir selalu lahir dari kebutuhannya untuk hidup. Penebah padi yang menyisakan bulir-bulir padi di batang dan berharap akan dipunguti anak-istrinya, budak yang menyembelih babi majikannya, serdadu yang meninggalkan medan peran karena teringat nasib anak-istri di rumah, merupakan sebagian contoh kecil dari kisah-kisah perlawanan orang marginal. Pada saat ini dilakukan, orang tidak sungguh-sungguh menganggapnya sebagai sebuah perlawanan karena yang terlihat seperti pemenuhan kepentingan diri sendiri. Akan tetapi, dengan melihat klaim apa yang hendak disampaikan di balik perilaku itu semua, maka akan segera terlihat, sekalipun samar-samar, bahwa mereka berhak menentukan pilihannya, menyuarakan pendapatnya, dan menetapkan bagiannya, dalam berhadapan dengan kelompok berkuasa.

Ada beberapa bentuk resistensi yang dipraktikkan oleh kaum seniman tradisi:

Pertama, Bricolage.

Siasat ini biasanya tidak muncul dalam tindakan nyata. Teknik ini muncul di dalam ruang imajinasi kaum seniman tradisi sendiri. Kalau ia muncul ke permukaan, maka ia hanya berwujud *gerundelan* di antara mereka sendiri pada saat *ngrumpi*. Bentuk-bentuknya antara lain:

Pertama, Menertawakan diri sendiri**,** Salah satu cara yang dilakukan oleh orang-orang pinggiran untuk menetralisisr rasa sakit karena dihina adalah dengan menertawakan diri sendiri. Ini mungkin kisah klasik bagaimana kelompok marginal menghadapi ejekan kelompok dominan. Kisah yang hampir sama bisa kita temukan dalam gurauan orang-orang pesantren. Kalangan pesantren seringkali dianggap sebagai kelompok orang yang terbelakang oleh orang-orang sekolahan. Keterbelakangan pesantren terlihat dari kegagapan kalangan ini terhadap teknologi modern dan istilah-istilah asing yang biasa digunakan oleh para akademisi. Di kedua hal tersebut, kalangan pesantren memperlihatkan kegagapannya. Untuk menetralisir ejekan atas kelemahannya tersebut, komunitas pesantren mengembangkannya menjadi *joke* untuk saling mengolok di antara mereka sendiri sambil bergurau. Tidak mengherankan jika di komunitas pesantren terdapat berbagai *joke* yang kalau digali sesungguhnya mereka sedang menertawakan dirinya sendiri dalam rangka menetralisir perasaan sakit.

Masyarakat, ditopang oleh lembaga-lemabaga resmi, seperti agama, psikologi, dan hukum, menempatkan seniman tradisi sebagai manusia yang aneh dan menyimpang. Seniman tradisi bukannya tidak mengerti hal

ini. Mereka sangat mengerti dan menyadari posisi apa yang diperuntukkan bagi mereka oleh masyarakat. Terhadap ini semua, biasanya mereka mengakui sambil menertawakan. Proses *bricolage* bisa kita temukan lagi di sini. "konco seniman memang *edan*," atau "*urip kok ngurusi* Sentherewe *opo anak bojo arep dipakani rawe "* adalah ungkapan yang dilontarkan oleh seniman tradisi sendiri dengan nada berseloroh.

Kedua, Membalik Posisi. Strategi lain yang seringkali dimainkan oleh seniman tradisi adalah membalik posisi. Tentu saja ini tidak terjadi di forum-forum dialog yang terbuka dan formal, di mana seniman tradisi beradu argumen dengan kalangan kelas terdidik atau aparat pemerintah. Pembalikan posisi ini terjadi dalam perbincangan-perbincangan mereka. *Ngrumpi* adalah salah satu cara yang dikembangkan kalangan seniman tradisi untuk menertawakan dirinya sendiri sampai pada menertawakan orang lain.

Hal ini misalnya terjadi pada kasus bagaimana mereka menangkal stigma negatif terkait hubungan kesenian tradisional dengan minuman keras, mereka membalik tuduhan itu dengan menyatakan sebagai ulah " *sekelompok orang untuk menjatuhkan citra kesenian dan persaingan yang tidak sehat."* Dalam banyak hal keberadaan minuman keras juga tidak harus dilihat secara negatif tetapi merupakan salah satu cara *srawung* komunitas kesenian dengan lingkungannya.

Ketiga, Membayangkan kesialan orang lain. Untuk menghilangkan efek ejekan dari masyarakat, seniman tradisi menerima keberadaan dirinya dengan cara membayangkan ketidakberuntungan orang lain.

Kedua, Manipulasi Norma Sosial

Siasat ini dilakukan dengan cara mencari celah-celah norma sosial yang ada di masyarakat. Secara umum, masyarakat mengeluarkan seniman tradisi sebagai bagian kehidupan modernitas. Akan tetapi, masyarakat memiliki ambiguitasnya sendiri ketika berhadapan dengan seniman tradisi. Dalam titik-titik tertentu, masyarakat mengakui keberadaan seniman tradisi jika memberi manfaat kepada pasar dan negara sebagai obyek turisme, hiburan dan obyek proyek kebudayaan. Dengan kata lain, seniman tradisi diterima untuk kesenangan kelompok masyarakat modern. Inilah yang dimanipulasi oleh kaum seniman tradisi.

Pertama Menyesuaikan Diri. Masyarakat ibarat panggung tetater. Setiap orang tidak menulis skenario sendiri. Mereka berperan sesuai dengan apa yang diharapkan oleh masyarakat. Di dalam permainan ini, setiap orang memerlukan kostum sebagai perangkat yang dibutuhkan dalam menyokong penampilan. Seorang kiai tidak akan menggunakan celana pendek ketika sedang berceramah sekalipun celana pendek adalah baju kesehariannya. Ibu-ibu akan memakai kerudung ketika pergi ke *majlis ta'lim* sekalipun setiap harinya dia membuka rambutnya. Ini adalah bagian dari cara untuk menyesuaikan tampilan dengan peran sosial yang sedang dilakukannya.

Di titik inilah seniman tradisi bermain. Kecerdikan para seniman tradisi dalam Gajah-Gajahan, dan Gong Gumbeng misalnya, adalah bahwa ia tahu diri. Pada Gajah-Gajahan sekalipun dalam pertunjukan-pertunjukan umum, mereka sangat ekspresif, bernyanyi lagu apa saja dan bergoyang semaunya, tapi begitu mereka bermain di lingkungan santri atau untuk acara-acara keagamaan, hanya melantunkan lagu-lagu kasidah. Sementara dalam

kampanye mereka akan menyesuaikan diri dengan partai yang mengundang mereka, baik atribut, lagu-lagu serta turut mengkampanyekan mereka.

Sementara para seniman Gong Gumbeng sadar betul saat mana kesenian mereka berfungsi sebagai ritual saat Bersih Desa, dan melakukan ritual yang sering disebut kelompok Islam puritan sebagai tradisi syirik dan *bid'ah* dan bagaimana mana berpentas di luar, di alun-alun dengan menghilangkan hal-hal yang dapat menyebabkan tuduham megatif bagi mereka..

Sekalipun keberdaan seniman tradisi bisa dianggap sebagai perlawanan terbuka, namun mereka sadar betul bahwa ada cara kapan musuh harus dihadapi secara frontal dan kapan harus bergerilya. Mereka akan mempertimbangkan seluruh kemungkinan yang membahayakan keberadaan dirinya.

Kedua, Mengikuti Kelompok Dominan. Di mata kaum revolusioner, mengikuti kelompok politik dominan bisa dipandang sebagai sebuah kekalahan total. Namun problem kelompok revolusioner dengan seniman tradisi berbeda. Mahasiswa, misalnya, sebagai kelompk revolusioner tidak memiliki problem tentang pengakuan keberadaan dirinya. Sementara seniman tradisi, justru di pengakuan itulah masalah utamanya. Seluruh masalah seniman tradisi sesungguhnya bisa dikatakan bersumber pada tidak diakui keberadaannya. Hampir seluruh wilayah publik, baik yang dikuasai negara maupun masyarakat, kini kurang mengakui keberadaan seniman tradisi. Maka bagi seniman tradisi, pengakuan eksistensinya adalah masalah yang paling penting. Oleh karena itu, setiap cela yang memungkinkan akan dimasuki untuk mendapatkan pengakuan diri.

Hal yang sama misalnya kita lihat pada kemauan seniman Keling untuk mengikuti apa yang dimaui pemerintah daerah, agar kesenian mereka tetap bisa ikut tampil dalam event internasional. Termasuk mengurangi beberapa bagian penting pementasan, walaupun mereka harus berkorban tidak dapat ikut berpentas sekaligus berwisata ke Bali. Hal yang sama juga terjadi pada seniman Gong Gumbeng dan Gajah-Gajahan saat menerima undangan dari pemerintah mereka menyesuaikan dengan kemauan pengundang. Misalnya dengan tidak melakukan ritual tertentu, dan gerakan erotis Tayuban pada Gong Gumbeng, dan mengikuti kemauan koReyografer panitia Grebeg Suro pada kesenian Gajah-Gajahan.

Ketiga, Tidak Menyentuh Hal-Hal Sensitif. Banyak kerusuhan sosial dipicu dari disentuhnya hal-hal sensitif di dalam masyarakat. Salah satu masalah sensitif di masyarakat adalah persoalan agama. Agama seringkali menjadi pemicu konflik sosial. Seniman tradisi selalu menghindar untuk terlibat dalam isu-isu sensitif di masyarakat. Ketika seorang seniman tradisi menghindar dari ikut berpartisipasi dalam kegiatan-kegiatan kolektif di masyarakat, maka sesungguhnya ia menghindar dari masalah sensitif tersebut. Keterlibatannya akan menimbulkan pro-kontra di masyarakat.

Para seniman sadar betul, saat mereka terkena stigma minuman keras, mereka tidak berusaha menutup-nutupi, bahwa hal tersebut sering terjadi. Hanya mereka kemudian menetralisirnya dengan menyatakan bahwa selama pentas mereka jauh dari minuman keras.

Ketiga, Penaklukan Diam-Diam

Siasat ini dilakukan untuk menaklukkan orang lain tanpa melalui perlawanan secara langsung dan terbuka.

Teknik ini dilakukan dengan cara menyembunyikan diri atau menyamarkan tindakan. Akan tetapi tujuan yang hendak dicapai adalah jelas, menaklukkan orang yang lain. Dalam hal ini para seniman tradisi mempengaruhi orang lain, dengan mengungkapkan ketidaksukaannya terhadap kebijakan negara, dan sigma negatif dari kelas menengah melalui sindiran yang diungkapkan kepada pihak luar. Hal ini mungkin berarti pembanguan opini untuk mempengaruhi pihak lain, namun secara umum seniman tradisi melakukan nya sebagai tindakan spontan dan refleks atas kenyataan yang mereka hadapi.

Keempat, Mencipta Ruang Sendiri

Siasat ini bisa dikatakan sebagai cara untuk menghindar ketika seluruh ruang sosial tidak bisa menerima kalangan seniman tradisi. Tidak harus dibayangkan bahwa seniman tradisi akan diusir seperti anjing ketika masuk pasar atau berjalan-jalan di trotoar. Tatapan mata masyarakat telah cukup menjadikan kalangan ini tidak nyaman. Mereka seakan-akan menjadi orang asing. Perasaan asing ini bisa dialami seniman tradisi di dalam keluarganya sendiri.

Siasat ini dilakukan dengan cara mencipta ruang spasial yang bisa mereka imajinasikan sebagai wilayah otonomnya, di mana mereka bisa menjadi tuan rumah atau subyek yang menentukan hidupnya secara bebas. Tentu saja bahwa kualitas ruang ini bersifat imajiner karena di manapun sang seniman tradisi berada, ruang sesungguhnya masyarakat umum dan negara. Dalam praktik yang terjadi di Ponorogo, mereka sering memiliki momentum tertentu sebagai ruang diri sendiri, misalnya dengan menyelenggarakan, pementasan mandiri dan mengkreasi legenda untuk memperkuat pengaruh dan

otensitas ekspresi keseniannya sebagaimana di lakukan oleh para seniman Jaranan Thik Turonggo Sakti. Dan, untuk membuat ruang bagi sesama komunitas yang kurang beruntung mendapat perhatian pemerintah mereka membuat paguyuban, dimana mereka saling bertemu dan bertukar pikiran tentang cara melepaskan diri dari himpitan yang melanda diri mereka sesama kesenian tradisional.

D. Epilog: Seniman dan Pelibatan Diri dalam Gerakan Sosial

Haruskah seorang seniman konsisten untuk terlibat dalam suatu gerakan sosial. Ataukah posisi seorang seniman dalam gerakan sosial hanyalah panggung untuk mempertahankan eksistensinya? Ataukah dia tidak sadar panggung gerakan sosial, bukanlah pentas teater, dimana imajinasi, perubahan watak dan bermain peran sesuai skenario yang di rancang oleh sutradara pentas itu?

Gerakan sosial seringkali merujuk pada suatu upaya yang konsisten untuk melakukan pendampingan kepada kelompok-kelompok masyarakat yang mengalami penderitaan, marginalisasi, peminggiran, dan bahkan diskriminasi. Sederhananya gerakan sosial adalah pembelaan yang konsisten terhadap kaum *mustadhafin*, kaum yang mengalami penindasan akibat hubungan sosial yang tidak adil. Mulai dari aksi-aksi jalanan, panggung-panggung pementasan sampai kegiatan pembelaan hukum untuk membela dirinya atau kaum marginal yang lain.

Keahlian seseorang sebagai seniman sangat dibutuhkan oleh gerakan sosial, karena dia dapat mengartikulasikan masalah-masalah dalam kehidupan masyarakat marginal dalam tema-tema yang mudah diterima oleh masyarakat kebanyakan, dari berbagai kelas sosial. Gerakan Sosial yang dilakukan kelompok seniman

memiliki kelenturan tersendiri, dari berbagai ancaman dituduh subversi oleh kelompok dominan atau memiliki kekuasaan. Gerakan sosial dengan penggunaan kesenian, merupaka gerakan sosial alternatif, apalagi kesenian yang bertumbuh dan berakar dari kebudayaan kaum marginal. Tentu gerakan sosial seniman akan sangat efektif.

Gagasan seni sebagai gerakan sosial berakar dari gagasan realisme sosialis yang mengusung semangat, napas dan gerakan kesenian dan kesusastraan harus melayani dan menggambarkan semangat kaum marginal yang sedang memperjuangkan kondisi sosial yang lebih baik bagi mereka .

Di era Soekarno banyak lembaga seni menjadikan gerakan sosial melalui kesenian sebagai perhatian utamanya. Setidaknya setiap partai politik saat itu menjadikan kesenian sebagai medium gerakan sosial dan politik, dan seniman sebagai aktor dalam gerakan sosial dan politik tersebut. Saat itu PNI memiliki Lembaga Kesenian Nasional, PKI memikiki Lekra, NU memiliki LESBUMI, dan Masyumi dengan HSBI nya.

Gerakan sosial yang dilakukan seniman ini, ternyata amat efektif memainkan emosi massa, dan bahkan menjadi pendorong gerakan sosial yang lebih luas. Dimasa kini sebagian seniman tetap aktif bergabung dengan gerakan sosial seperti Sujiwo Tedjo, Iwan Fals, Slank, dan ada yang langsung memasuki gerakan sosial yang bersinggungan langsung dengan kegiatan politik praktis seperti Ahmad Dhani dan Ratna Sarumpaet.

Hanya pertanyaannya apakah para seniman membangun gerakan sosial yang beririsan langsung dengan politik praktis tidak akan tergoda oleh langgam politik praktis. Politik praktis yang biasanya akrab dengan *intrik*

dan bahkan cenderung menggunakan fitnah, menyebar kebencian sebagai strategi dalam menggalang dukungan. langgam politik praktis itu sangat berbeda bahkan paradoks dengan kebiasaan yang dimiliki oleh seniman. Seniman biasakan menyatakan dengan kegelisahan sosial sebagaimana apa adanya melalui ekspresinya, tanpa motif atau kepentingan mengakumulasi kekuasaan pada dirinya. Para seniman terbiasa mengikuti kata hati dalam berkarya, sementara politik praktis betapa sulitnya konsisten dengan kata hati. Seorang politisi dapat bertindak berbeda dengan kata hatinya, jika ada keuntungan politik yang dia dapatkan dari kebohongannya tersebut. Di dalam politik praktis kita harus terbiasa dengan hal-hal yang berhubungan dengan uang untuk mempengaruhi pendapat dan pilihan orang, dan bahkan membelokkan apa yang seharusnya menjadi suara nurani rakyat.

Ada beberapa seniman hidup dalam dalam situasi ini. Dia hidup dalam habitus, dimana posisinya sebagai seniman dapat mudah diserap dalam kultur politik praktis yang abu-abu tersebut. Dan bahkan bisa jadi seorang seniman senior, bisa menjelma menjadi aktor politik yang lebih canggih di banding politisi gaek, karena dapat menggabungkan keahliannya bermain watak dan bermain peran sekaligus dengan permainan abu-abu penuh fitnah kebohongan, provokasi. Suatu kombinasi yang bisa jadi lebih merusak.

Relasi Ideal Seniman dan Politik Praktis

Terilhami dari catatan diatas, para seniman seharusnya dapat menyusun sebuah gerakan sosial yang lebih bermartabat. *Pertama*: penting bagi kita, terutama seniman untuk semakin mencipta beragam komunitas kesenian yang lebih banyak mengeksplorasi suara kaum

marginal tanpa terkait dengan aktivitas politik praktis, atau politisi sebagai sponsor dan pemberi donasi utama. Sebab dalam perkembangan sosial, mengakibatkan pola hubungan seni dan para seniman menjadi hubungan komodifikatif. Terjadi relasi antara pemberi donasi dengan para pekerja seni. Dimana isu-isu gerakan sosial yang ingin di gerakkan para seniman terjebak dalam kepentingan para juragan dan jebakan membangun popularitas.

Untuk memotong rantai ini, maka perlu untuk membangun dan menguatkan seni sebagai komunitas, agar pola relasional yang terjadi lebih egaliter. Dengan begitu para seniman memiliki saham yang sama untuk menentukan mengenai ekspresi seni yang harus ditampilkan sehingga tidak sepenuhnya dalam kontrol pemberi donasi atau sponsor. Bersamaan dengan itu, para seniman penting untuk terus mensosialisasi semangat menyuarakan nurani kaum marginal dalam komunitas seniman itu sendiri.

Kedua; jika dalam tahap pertama telah dilakukan, maka pada tahap selanjutnya seniman dapat terus memasukkan unsur kritik sosial dalam pasar seni yang lebih luas. Salah satu seni yang menarik untuk dikembangkan adalah seni grafiti, karena napas kritik sosial ini telah lama diinspirasi oleh para seniman sejak masa kemerdekaan Kita bisa lihat misalnya dalam tembok-tembok stasiun bertuliskan 'Merdeka atau Mati'.

Pada akhirnya, kita semua berharap dengan adanya para seniman, termasuk para seniman tradisi dapat memperkuat kesenian sebagai gerakan sosial, tanpa terjebak dalam oleh intrik politik praktis yang pada ujungnya dapat menenggelamkan eksistensi seorang seniman, meruntuhkan siasat yang dibangunnya dan bahkan kesenian yang mereka hidupi.

DAFTAR PUSTAKA

P. Spradley, James. 1997, *Metode Etnografi,* Tiara Wacana: Yogyakarta

Silverman, David. 1997, (ed). *Qualitative Research Theory, Method and Practice*, Sage Publication, London. Thousand Oaks. New Delhi

Paul Atkinson and Martyn Hammersley. 1994. "Etnography and Perticipant Observation" in Denzin K. Norman and Lincoln S. Yvonna (eds). *Hand Book of Qualitative Research*, Sage Publications, Thousand Oaks. London. New Delhi.

Hall, S. dan Jefferson, T. (eds.). 1976.*Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London : Hutchinson.

Hall, S. 1996. "For Allon White: Metaphors of Tranformation." Dalam D. Morley dan D. K. Chen (eds.). *Stuart Hall*. London: Routledge.

Bennett, T. 1998. *Culture: A Reformer's Science*. St. Leonard, NSW: Allen & Unwin.

Best, B. 1997. "Over-the Counter-Culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture." dalam S. Redhead, D. Wynne dan J. O'Connor (eds.). *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.

Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage Publication.

Clarke, J. 1976. "Style". dalam S. Hall dan T. Jefferson (eds.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-*

War Britain. London: Hutchinson.

de Carteau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Denzin, Norman K. *The Research Act: A Theoritical Introduction to Sociological Methodes*. New Jersey: Prentice Hall, Eaglewood Cliffs, 1989.

Widodo, Amrih. *"The Stages of the State: Arts of the People and Rites of Hegemonization"* dalam *Rima*, No. 29, 1&2 Winter & Summer (1995).

Robins. K. 1991, *Tradition and Translation*: *National Culture in its Global Context* dalam *J Corner and S Harvey* (eds) *Enterprise and Haritage: Cross-currents National Culture*. London: Routledge

Scott, James C.1985. *Weapon of the Weak: Everyday Form of Peasant Resistance*. New Haven and London: Yale University Press

_____'Deconstructing Equality versus Difference' in Hirsch, M. and

Keller, Fox (eds).1990. *Conflict in Feminism,* London and New York: Routledge

Senodijokarso, Pengantar Buku "Dokumentasi Desa Singgahan" yang di tulis Lomba Desa, se eks Karisedenan Madiun, Ponorogo 1982

Hamdi, Ahmad Zainul *Resistensi Manusia Ambang Pintu,* Laporan Penelitian Kompetitif DEPAG tahun 2005, tidak diterbitkan

Murdianto et al, *Bunga Rampai Kesenian Ponorogo,* Ponorogo: IRCaS, 2007

Catatan Pribadi Mujab Thahir, *Sejarah* Reyog *Ponorogo,* tt

Tim Penyusun, *Pedoman Dasar Kesenian Reyog dalam Pentas Budaya Bangsa*, Ponorogo: PEMKAB Ponorogo 1993

Pemerintah Desa Wringinanom, *Induk Gumbéng* (tidak diterbitkan).

Jaiman, *Otobiografi.* (tidak diterbikan).

Hilton, Robert C. 1998. *Globalization and The Nation State,* New York: MacMillan Press:

Sugiharto, I Bambang.1999. *Postmodernisme,* Jogjakarta: Kanisius

Joseph V.Femia. 1976. *Gramsci's Polical Thought: Hegemoni, Conciousness and The Revolutionary Process*, Oxford: Clarendon Press

Suseno, Frans Magnis (ed). 1993. *Diskursus Kemanusiaan dan Kemasyarakatan,* Yogyakarta: Kanisius

Ian D. Wilson. 1999. "Reyog Ponorogo: Ritus Politik dan Homoseks Gaya Jawa," ter. M. Masyhur Abadi, dalam *Gerbang*, vol. 05, No. 02

Effendi, Bisri. 1998 "Reyog Ponorogo: Kesenian Rakyat dan Sentuhan Kekuasaan," dalam *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXIV, No. 2

Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage Publication.

Transkrip Wawancara dengan Kasni Gunopati pada tanggal 9 Oktober 2003 dalam Laporan Program Dialog Interaktif Kebudayaan DESANTARA di Ponorogo

Suseno, Frans Magnis. et all. 1993. *Diskursus Kemasyarakatan dan Kemanusiaan,* Yogyakarta: Kanisius

Oetomo, Dede. 2003. *Memberi Suara pada Yang Bisu.* Yogyakarta: Pustaka Marwa

Kurnianto, Ridho. *Sinkretisme Budaya Jawa-Islam: Jemblung Katong Wecono,* tidak di terbitkan. Ponorogo: P3M UNMUH Ponorogo, 2003

Wawancara mendalam dengan berbagai kalangan seniman tradisi di Ponorogo

N
U
LESBUMI

TENTANG PENULIS

Murdianto. Penulis memakai nama pena Murdianto An-Nawie dalam tulisannya di beberapa media *online*. Sehari hari penulis adalah Dosen Program Pascasarjana dan juga menjabat Wakil Rektor di Institut Agama Islam Sunan Giri (INSURI) Ponorogo tahun 2012 -2016 dan 2016-2020, dan juga mengelola Yayasan Al Ittihad Ponorogo, sebuah yayasan yang bergerak dibidang pengelolaan Pondok Pesantren, lembaga pendidikan, lembaga sosial, dan dakwah.

Terlahir di tengah keluarga Petani di pesisir selatan pulau Jawa tepatnya di Pule Trenggalek, pada 26 Februari 1980 menyelesaikan pendidikan formal terutama dasar SDN dan SMPN Pule Trenggalek, SMAN 1 Karangan Trenggalek. Studi S1 Pendidikan Agama STAIN Tulungagung pada tahun 2002, S2 Magister Sosiologi UMM dan terakhir S3 di bidang Psikologi Pendidikan di Universitas Negeri Malang. Selama di Tulungagung bermukim di Ponpes Mahasiswa Al Muhajirin Tulungagung 1999-2002.

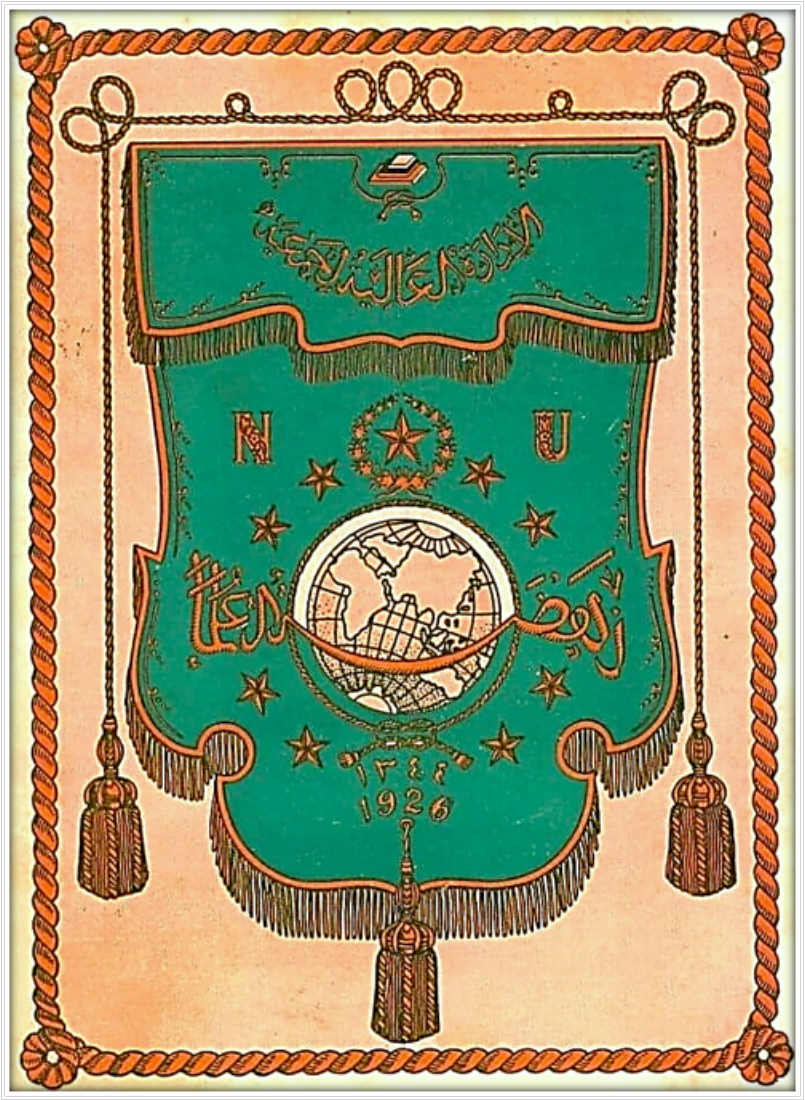
Perhatiannya terhadap dunia seni dan budaya dimulai ketika mahasiswa ia aktif dalam beberapa komunitas kebudayaan baik di dalam maupun di luar kampus. Komunitas Teater Protest, dan Pengasuh Teater Anak Plosokandang. Sempat merasakan pengalaman

singkat di komunitas teater KSB Jember. Penulis juga adalah seorang pendiri Komunitas seni rupa "SEKAR KUSIR" yang kini telah menjadi UKM di IAIN Tulungagung. Selain itu penulis juga adalah pendiri Pusat kajian Filsafat dan Teologi (PKFT) Tulungagung. Penulis aktif Lembaga Kajian dan Penelitian, baik sebagai staf maupun pengurus lembaga. Pernah menjadi Kepala Pusat Penelitian dan Pengembangan Masyarakat (LP2M) Institut Agama Islam Sunan Giri (INSURI) 2009-2012 Ponorogo. Penulis juga aktif Institute for Religion and Cultural Studies (IRCāS) Ponorogo, dan tercatat sebagai partisipan Jaringan Islam Anto Diskriminasi (JIAD) sebuah aliansi kaum muda (terutama dari Pesantren dan NGO) dari berbagai wilayah Jawa Timur.

Pengalaman keorganisasian di tempa di PMII (Pergerakan Mahasiswa Islam Indonesia), dari tingkat Rayon, Ketua Umum PMII Komisariat Sunan Ampel, Sekretaris Umum PMII Cabang Tulungagung 1998-2002 dan terakhir sebagai Ketua Biro Kaderisasi Nasional Pengurus Besar (PB) PMII, 2005-2007. Di Nahdlatul Ulama tercatat sebagai Pimpinan Cabang Gerakan Pemuda Ansor Ponorogo pada tahun 2003, Sekretaris Pengurus Cabang NU Ponorogo selama dua periode 2009-2019, dan kini aktif di tim Litbang Pengurus Wilayah ISNU Jawa Timur semenjak tahun 2018.

Buku yang pernah diterbitkan, adalah: Buku "Menyeruak Realitas Ambigu" Biro Kesekretariatan PMII Tulungagung, 2001. Buku " Fajar Demokrasi" Pusat Kajian Filsafat dan Teologi, 2002. Bersama-sama para penulis dari IAIN Ponorogo menulis buku Membaca dan Menggagas NU ke Depan: Senarai Pemikiran Orang Muda NU, 2015 dan Pesan Profetik Ramadhan, 2016. Lusinan tulisannya

menyebar di Harian Duta Masyarakat, dan portal Online seperti Detik.com, Geotimes, Mojok.co dan Qureta. Sempat juga menulis cerpennya di Majalah Mimbar. Artikelnya juga terbit dalam Jurnal Penelitian Al Adabiya dan Qalamuna INSURI Ponorogo, Jurnal Insania dan Yin Yang di STAIN Purwokerto. Penulis sampai kini masih menyebarkan gagasannya melalui blog drmurdianto.wordpress.com.


الأمانة العامة
N U
١٣٤٤
1926

IKATAN SARJANA NAHDLATUL ULAMA
CABANG PONOROGO
JAWA TIMUR

BILA SENIMAN MELAWAN

Siasat Kesenian Tradisi Mengbadapi Hegemoni Negara dan Ancaman Globalisasi

Haruskah seni(man)-tradisi(onal) menuruti selera pasar? Sebagai sebuah ekspresi kebebasan dan citra diri masyarakat haruskah ada standarisasi-sertifikasi bagi mereka agar layak disebut sebagai seniman? Adakah ketakutan penguasa atas sebuah ekspresi kebudayaan sehingga ia perlu "ditertibkan" dan "dibina"?

Fenomena demikian muncul seiring dengan gelombang modernisasi dan globalisasi, dimana pasar kesenian telah didominasi budaya populer dan kebudayaan barat, yang secara keseluruhan semakin menempatkan posisi seniman tradisional "tersungkur" dan disingkirkan dalam pentas kehidupan kebudayaan modern. Hanya mereka yang mampu takluk di bawah kekuatan globalisasi dengan menyesuaikan semua atributnya dengan selera pasar global.

Buku ini secara umum ingin melihat kehidupan seniman tradisional Ponorogo sebagai subkultur yang melawan proses hegemoni oleh kekuatan-kekuatan dominan. Dengan nada kritis namun reflektif penulis coba memotret fenomena yang jarang menjadi perhatian namun berdampak besar terhadap keberlangsungan seni(man)-tradisi(onal) khususnya di Ponorogo yang menyimpan banyak sekali khazanah tradisi dan budaya lokal.

Akademia Pustaka
Perum. BMW Madani Kavling 16, Tulungagung
Email : redaksi.akademia.pustaka@gmail.com
Telepon : 081216178398
@akademiapustaka @redaksi.akademia.pustaka

ISBN 978-602-6706-58-4
9 786026 706584